



2008

IMAGE, EXPRESSION, AND MEANING OF THE *MULATO* IN FOUR MOMENTS OF CUBAN LITERATURE (1968-1948)

Luciano E. Cruz-Morgado
University of Kentucky, lecruz2@uky.edu

[Right click to open a feedback form in a new tab to let us know how this document benefits you.](#)

Recommended Citation

Cruz-Morgado, Luciano E., "IMAGE, EXPRESSION, AND MEANING OF THE *MULATO* IN FOUR MOMENTS OF CUBAN LITERATURE (1968-1948)" (2008). *Theses and Dissertations--Hispanic Studies*. 13.
https://uknowledge.uky.edu/hisp_etds/13

This Doctoral Dissertation is brought to you for free and open access by the Hispanic Studies at UKnowledge. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations--Hispanic Studies by an authorized administrator of UKnowledge. For more information, please contact UKnowledge@lsv.uky.edu.

STUDENT AGREEMENT:

I represent that my thesis or dissertation and abstract are my original work. Proper attribution has been given to all outside sources. I understand that I am solely responsible for obtaining any needed copyright permissions. I have obtained needed written permission statement(s) from the owner(s) of each third-party copyrighted matter to be included in my work, allowing electronic distribution (if such use is not permitted by the fair use doctrine) which will be submitted to UKnowledge as Additional File.

I hereby grant to The University of Kentucky and its agents the irrevocable, non-exclusive, and royalty-free license to archive and make accessible my work in whole or in part in all forms of media, now or hereafter known. I agree that the document mentioned above may be made available immediately for worldwide access unless an embargo applies.

I retain all other ownership rights to the copyright of my work. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of my work. I understand that I am free to register the copyright to my work.

REVIEW, APPROVAL AND ACCEPTANCE

The document mentioned above has been reviewed and accepted by the student's advisor, on behalf of the advisory committee, and by the Director of Graduate Studies (DGS), on behalf of the program; we verify that this is the final, approved version of the student's thesis including all changes required by the advisory committee. The undersigned agree to abide by the statements above.

Luciano E. Cruz-Morgado, Student

Dr. Enrico M. Santí, Major Professor

Dr. Susan Larson, Director of Graduate Studies

ABSTRACT OF DISSERTATION

Luciano E. Cruz-Morgado

The Graduate School

University of Kentucky

2008

IMAGE, EXPRESSION, AND MEANING OF THE *MULATO*
IN FOUR MOMENTS OF CUBAN LITERATURE (1968-1948)

ABSTRACT OF DISSERTATION

A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Hispanic Studies in the College of Arts and Sciences at the University of
Kentucky

By
Luciano E. Cruz-Morgado

Lexington, Kentucky

Director: Dr. Enrico M. Santí, Department of Hispanic Studies

Lexington, Kentucky

2008

Copyright © Luciano E. Cruz-Morgado 2008

ABSTRACT OF DISSERTATION

IMAGE, EXPRESSION, AND MEANING OF THE *MULATO* IN FOUR MOMENTS OF CUBAN LITERATURE (1868-1948)

My thesis grows out of a reflection on Cuban literature, race, and national identity within the broader framework of the canon and its marginal literature. It explores the dynamics of the Cuban canon and specific visions of race and nation, and studies one play, two novels, a book of poems and a radio script from four different moments in Cuban history.

Fernández Vilarós's play *Los negros catedráticos* (1868) sets for the first time the topic of race at the center of the national debate, immediately before the first and longest Cuban independence war.

The play contrasts with *Cecilia Valdés* (1882), arguably the most canonical Cuban novel, with its subversive remake, *Sofía* (1891) and analyzes how the former seeks to conceal the nation's racially-mixed character and present the *mulata* condition as a mere borderline. *Sofía*, however, erases this line and expands the *mulata* condition to everyone. Following this reading, it seeks to identify a set of markers that configures a *mulato* discourse in Regino Boti's *Arabescos mentales* (1913). It proposes that the characteristic tendency toward elitism in Latin American *Modernismo* is actually a racial device to accomplish racial equality. And so language (and poetry) emerges in Boti as the most efficient vehicle to resolve *racial deficiency*.

Finally, the thesis studies the script of the most successful Latino American soap opera ever, *El derecho de nacer* (1948), by Félix B. Caignet. Here Caignet converges the Villaverde's idea of race as an objective value with Boti's White idealization. He also proposes symbolic or cultural whitening as the only vehicle of social improvement.

In conclusion, the common denominator of all four works is the representation of *mulatez* as an absolute and objective fact, as opposed to the marginal *Sofía*, which presents it as relative and subjective. Therefore, despite the traditional national discourse of Cuba as a racially-mixed country, the canon has banned those works that actually support this postulate.

KEYWORDS: Cuban Literature, Mulatto Condition, Race, National Identity, Literary Canon.

Luciano E. Cruz-Morgado

5/5/2008

IMAGE, EXPRESSION, AND MEANING OF THE *MULATO*
IN FOUR MOMENTS OF CUBAN LITERATURE (1868-1948)

By
Luciano E. Cruz-Morgado

Dr. Enrico M. Santí

Director of Dissertation

Dr. Susan Larson

Director of Graduate Studies

5/5/2008

RULES FOR THE USE OF DISSERTATIONS

Unpublished dissertations submitted for the Doctor s degree and deposited in the University of Kentucky Library are as a rule open for inspection, but are to be used only with due regard to the rights of the authors. Bibliographical references may be noted, but quotations or summaries of parts may be published only with the permission of the author, and with the usual scholarly acknowledgements.

Extensive copying or publication of the dissertation in whole or in part also requires the consent of the Dean of the Graduate School of the University of Kentucky.

A library that borrows this dissertation for use by its patrons is expected to secure the signature of each user.

NameDate[illegible]

DISSERTATION

Luciano E. Cruz-Morgado

The Graduate School

University of Kentucky

2008

IMAGE, EXPRESSION, AND MEANING OF THE *MULATO*
IN FOUR MOMENTS OF CUBAN LITERATURE (1868-1948)

DISSERTATION

A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Hispanic Studies in the College of Arts and Sciences at the University of
Kentucky

By
Luciano E. Cruz-Morgado

Lexington, Kentucky

Director: Dr. Enrico M. Santí, Department of Hispanic Studies

Lexington, Kentucky

2008

Copyright © Luciano E. Cruz-Morgado 2008

a Viviana

ACKNOWLEDGMENTS

Ni esta disertación, ni nada hubiera sido posible sin mi esposa a mi lado. Ella es mi roca.

Agradezco las horas que sustraje a esta disertación para estar con mis hijos, han sido las mejor aprovechadas de mi vida. Luego, cuando volvía al trabajo, lo hacía con nuevo brío y con la alegría que ellos me impregnan. Sin mi familia, nada de esto tendría sentido.

Dos profesores han marcado mi carrera y mi vida decisivamente, como amigos y maestros. Ellos son, en orden cronológico, Roberto Hozven y Enrico Mario Santí. Ambos me han dado el modelo a seguir, como investigador y como intelectual comprometido con su tiempo. De ellos he aprendido que la primera misión del intelectual es ser lúcido, penetrar la realidad y después compartir las verdades halladas, sea cuales sean.

TABLE OF CONTENTS

ACKNOWLEDGMENTS.....	iii
TABLE OF CONTENTS.....	iv
LIST OF FILES	vi
CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN	1
1.1 Planteamiento temático	1
1.2 La cuestión mulata	4
1.3 Metodología	12
CAPÍTULO 2: LOS NEGROS CATEDRÁTICOS.....	18
2.1 El bufo cubano	23
2.2 <i>Los negros catedráticos</i>	23
2.3 <i>El bautizo</i>	27
2.4 <i>El negro cheche o veinte años después</i>	28
2.5 <i>Vetío de mí mimo</i>	29
2.6 La lengua	35
2.7 Conclusiones	37
CAPÍTULO 3: CECILIA VALDÉS Y SOFÍA: ENTRE LA CEGUERA Y LA VISIÓN	39
3.1 Sobre Cirilo Villaverde	45
3.2 Génesis de <i>Cecilia Valdés</i>	48
3.3 Sobre Martín Morúa Delgado	52
3.4 Génesis de <i>Sofía</i>	55
3.5 Lo impensable.....	72
3.6 De presencias y ausencias	79
3.7 Conclusiones	88
CAPÍTULO 4: REGINO BOTI O EL PIGMALIÓN MULATO.....	90
4.1 Sobre Regino Boti.....	92
4.2 <i>Arabescos mentales</i>	96
4.3 Despersonalización	99
4.4 Pigmalión	101
4.5 Lengua	106
4.6 Conclusiones	118
CAPÍTULO 5: NACER Y NACIÓN... ¿O SON UNO LOS DOS?	120
5.1 Sinopsis de <i>El derecho de nacer</i>	125

5.2 La lengua de <i>El derecho de nacer</i>	128
5.3 El bozal, el criollo y otras yerbas	130
5.4 Algunas dicotomías fundamentales.....	132
5.5 Proto-feminismo, modernismo y modernidad.....	134
5.6 Raza, clase y sociedad.....	137
5.7 Albertico: sus madres y amantes	148
5.8 Sexo: madres y putas	151
5.9 Clase, sociedad y cubanía	157
5.10 Algunos modelos a seguir	158
5.11 Conclusiones	160
CAPÍTULO 6: CONCLUSIONES GENERALES	162
WORKS CITED	166
VITA.....	176

LIST OF FILES

Luciano_Cruz_Dissertation.pdf 1,373KB

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN

1.1 Planteamiento temático

El tema de esta disertación es lo mulato en la literatura y cultura cubanas entre 1868 y 1948. Estudiamos el tema través de cinco obras representativas: la pieza de teatro bufo *Los negros catedráticos* (1868), de Francisco Fernández de Vilarós (¿?-1882), las novelas *Cecilia Valdés* (1882) y *Sofía* (1891), de Cirilo Villaverde (1812-1894) y Martín Morúa Delgado (1857-1910) respectivamente; el poemario *Arabescos mentales* (1913), de Regino Boti (1878-1958); y el guión de la radionovela *El derecho de nacer* (1948) de Félix B. Caignet (1892-1976). Hemos elegido estas obras y este período a partir del elemento común que las une: su reflexión, explícita o no, sobre el elemento racial mulato en la cultura y sociedad cubanas. Es en este período comprendido entre 1868 y 1948 que podemos situar la matriz de la sociedad cubana moderna. En él están comprendidos los eventos históricos –guerras de independencia, República, intervenciones norteamericanas, revueltas raciales y nacionalistas–, es decir los hitos culturales y el imaginario, que dan forma a la nación cubana y le construyen un canon.

Las obras que estudiamos, a excepción de *Sofía*, que queda fuera del canon, contienen un relativo valor literario¹. Por tanto, un objetivo del presente trabajo será explicar la razón por la cual esta novela se sitúa en un plano secundario. Junto con ello exploraremos las dinámicas de ese canon cubano, sus visiones específicas de raza y nación, así como sus criterios de inclusión y exclusión en relación al tema de lo mulato.

Como puede verse, las obras que estudiamos cubren un extenso período de años, entre 1868 y 1948. Cada una de esas obras responde a específicos e importantes momentos de la historia de Cuba en los cuales se debatía el contorno y sentido de la nación. *Los negros catedráticos*, por ejemplo, coincide con el año de inicio de la *Guerra de los Diez Años* (1868-1878), la que, en palabras de Manuel Moreno Fragnals fue “el crisol donde se fundió la nacionalidad cubana” (*Cuba/España, España/Cuba*, 255). *Cecilia Valdés* y *Sofía* aparecen (en 1882 y 1891) dentro de aquel tenso período entre guerras que José Martí llamara “de reposo turbulento” o la “tregua fecunda”, y que comprendió el lapso entre la llamada “Guerra Chiquita” (1879-1880) y la Guerra de Independencia (1895-1898). *Arabescos mentales*, de Boti, se publica al cumplirse la primera década de la República (1902), tras dos intervenciones norteamericanas (1898-1902 y 1906-1909) que ya habían minado la joven República. *El derecho de nacer* sale al aire luego de la frustración republicana que significó la revolución nacionalista de 1933 y *ad portas* de las dictaduras consecutivas de Fulgencio Batista (1952-1959) y Fidel Castro (1959-), respectivamente. Cada obra, así, comporta un imaginario, una voz y una ideología que concuerdan con esos momentos nacionales que se dirimían.

Hemos detenido nuestro estudio en 1948 porque creemos que después de esa fecha cambian las condiciones y las expresiones nacionales a la luz de eventos históricos. Entendemos que la Revolución de 1959 en realidad comenzó como reacción inmediata al golpe de estado del general Fulgencio Batista, el 10 de marzo de 1952. Acaso el momento más espectacular de la gestación fue el asalto al Cuartel Moncada el 26 de julio de 1953 por parte de Fidel Castro. El año indica que la

¹ Sobre la excepcionalidad de *Sofía*, nos referiremos en el cap. 2, inciso 2.4.

Revolución de 1959 se habría puesto en marcha casi diez años antes de 1959. Lo que sucedió ese año, que la mayoría coincide en señalar como la Revolución, fue únicamente la toma del poder.

La llamada Revolución cubana de 1959 (con Batista incluido en ella) de hecho constituyó una nueva matriz dentro de la cual los temas de raza y color cobraron otro sentido y otra expresión. Baste decir que Batista, quien emergió de la clase social más pobre y postergada, ha sido el único mandatario mulato en la historia de Cuba. La continuación temática e histórica de esta tesis, y que proyectamos realizar, en un segundo tomo, será un estudio similar sobre el período que abarca entre 1950 a nuestros días. En él deberán ser estudiados, entre otros, autores como José Lezama Lima, Gastón Baquero, Manuel Granados, Roberto Friol, Sara Gómez, Severo Sarduy, Nancy Morejón y Guillermo Cabrera Infante.

El lector percibirá, además, la ausencia de nuestro estudio de otras figuras de la cultura cubana del siglo XX, a saber, Nicolás Guillén, Lydia Cabrera, o Alejo Carpentier. Hemos intentado evitar figuras sobreexpuestas, o demasiado contingentes que pudieren contaminar nuestro análisis con lecturas previas o con juicios y contenidos ajenos a nuestro propósito. En cambio, hemos elegido a figuras igualmente importantes; pero sin duda mucho más discretas (a excepción, tal vez, de Villaverde, a quien todos conocen pero pocos leen). Nuestra tesis es que las categorías que advertimos del tema de lo mulato en Cuba pueden ser también verificadas en esos autores canónicos que ahora no abordamos. Quede extendida la invitación para tal estudio.

1.2 La cuestión mulata

“Sin el negro, Cuba no sería Cuba”, escribió Fernando Ortiz en 1942, en respuesta a ciertos afanes racistas de la época². Hoy tal declaración sobre la mulatez es aceptada de modo universal. Sin embargo, cabe preguntarse de qué modo se interpreta esta idea en cada uno de los sectores que conforman la nación cubana³. Es importante, en el futuro, un estudio de la recepción y asimilación de esta idea –hoy aceptada sin reparos– por los diferentes sectores de la sociedad cubana.

A partir de esta idea de integración, Ortiz articula su ya clásico concepto de *transculturación* para describir el intercambio entre los dos grandes grupos que participaron en la construcción de esa identidad cubana: el africano y el español⁴. Con otras palabras dijo lo mismo Nicolás Guillén, ya plenamente situado en la vanguardia literaria, en el prólogo a *Sóngoro cosongo* (1931): “el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá color cubano” (Obra poética I, 102).

La mulatez en Cuba ha pasado por una serie de fases a partir del siglo XIX, el momento en que se concuerda surgió la identidad nacional. A pesar de importantes registros previos que dan cuenta del intercambio entre negros y blancos, como el

² En su discurso de agradecimiento en el acto por la concesión del título de Socio de Honor de la sociedad de la raza negra Club Atenas, más tarde publicado bajo el título “Por la integración cubana de blancos y negros”, en *La Habana*. 2. LI (marzo-abril, 1943). 216-229.

³ Hay algunos estudios que exploran este ámbito, pero –sin duda– aún queda mucho por dilucidar.

⁴ Otros grupos étnicos, como el chino y el aborigen cubano, participaron de modo menos influyente y directo, por lo que los trataremos de forma separada en el presente trabajo. Consideraremos, por el momento, al grupo africano como una masa homogénea, aun cuando sabemos de su esencial diversidad lingüística, religiosa e

poema épico *Espejo de paciencia* (1604) de Silvestre de Balboa, no es sino hasta siglos después que surge la expresión de un discurso que ya podríamos llamar “proto-nacional” –ergo “proto-mulato”–, con un imaginario y una ideología propios⁵. En cambio, no será hasta principios del siglo XIX que asistiremos al auge de una clase media mulata dentro de la cual comience a formarse sus aspiraciones de ascenso social, como se hizo patente en la conspiración de Aponte de 1812. En dicha clase de *color* sobresalieron, durante todo el siglo XIX, notables sujetos de color: artesanos (como el propio Aponte) y hombres de negocio, pintores como Vicente Escobar⁶ (1757-1834), a quien Fernando VII nombró en 1827 “Pintor de Cámara”; músicos de la talla del violinista Claudio Brindis de Salas (1800-1872), famoso miembro de una larga estirpe de violinistas negros⁷; e importantes poetas, como Gabriel de la Concepción Valdés “Plácido” (1809-1844) y Juan Francisco Manzano (1797-1854). El incipiente carácter unitivo de este grupo social se puede ver dolorosamente representado en los hechos de la llamada “Conspiración de la Escalera” (1844), instancia de la que la oligarquía criolla y el gobierno colonial se valieron para descabezar a esa emergente

histórica

⁵ Sobre los orígenes de la identidad nacional cubana y sus tempranos marcadores puede consultarse *Cuba / España, España / Cuba*, de Manuel Moreno Fragnals, o *Cuba: Economía y sociedad*, de Leví Marrero.

⁶ Principal retratista de la aristocracia habanera: retrató a cinco capitanes generales y luego, en Madrid, consiguió el título de Pintor de la Real Cámara.

⁷ El hijo de Claudio, Claudio Domingo (1851-1911), aun más famoso que su padre, constituye un ejemplo máximo del desarrollo de esa clase media mulata a que nos referimos. Éste se graduó como primer premio del conservatorio de París, donde más tarde la República Francesa lo hizo miembro de la Legión de Honor; luego, en Alemania pasó a ser violinista de cámara del *Kaiser* Wilhelm II, quien le otorgó el título de Barón de Salas y lo condecoró con el “Águila Negra”. Al final murió pobre y abandonado, casi vagabundo, en Buenos Aires. Apenas en 1930, sus restos fueron repatriados a Cuba. Allí reposa en el “Panteón de la Solidaridad Musical” del

clase media mulata⁸.

La evolución social y cultural de lo mulato a que hemos reiteradamente aludido comprende diferentes características a lo largo del tiempo, todas ellas determinadas por las específicas construcciones ideológicas, estéticas o políticas de cada momento histórico. Sin embargo, podemos señalar dos constantes en esta evolución: (1) un discurso hiperbólico, en los ámbitos social y cultural, ampuloso y europeizante, y (2) un movimiento de ocultamiento y revelación, una oscilación entre vergüenza y exhibicionismo⁹. Utilizando estas dos categorías como premisa, dividiremos nuestra tesis en cuatro capítulos que abarquen lo que propiamente podemos llamar literatura cubana, cuyos orígenes se sitúan conjuntamente con los de la nación¹⁰.

Sabemos de antemano que con el tema de la raza estamos tratando con substancias volátiles y acaso intangibles. Lo mulato ha sido tradicionalmente, un subproducto de los estudios dedicados al mestizaje. Para la gran mayoría de estos estudios, la mulatez se reduce a la voz que define mestizaje en Cuba y en el Caribe: “*Mestizaje* refers not only to race-mixing (usually Indo-Hispanic) but to a whole discourse, deployed in everything from art and narrative to scientific documents, concerning to the character, viability, and fate of the mixed-race populations of Latin America. *Mulatez* served the same functions for those South American and Caribbean

Cementerio Colón, en La Habana.

⁸ Para mayores referencias sobre la Conspiración de la Escalera, ver *Sugar is Made with Blood*.

⁹ Lo mismo que describe Freud como “represión y síntoma”.

¹⁰ Sobre este período sobre el nacimiento de la nación cubana, ver “La invención de una nación”, de Santí, en su *Pensar a José Martí*.

countries, such as Cuba and Brazil, with large, mixed Afro-Hispanic populations”. (*Mestizo Modernism*, 210).

Del mismo modo, el uso indistinto de conceptos como “hibridez”, “mestizaje”, “sincretismo”, o incluso el galicismo *mélange* (que tiende a conservarse tal cual en las traducciones al inglés y al español del francés Serge Gruzinski) hacen las cosas aun menos claras¹¹. Como vemos, tratamos con un vasto contingente de palabras cubiertas por una pátina de uso excesivo, y ahora descubrimos que su significado original (si alguna vez lo hubo) o bien ha desaparecido, o bien se ha multiplicado *ad nauseam*. De cualquier manera, casi todo previo referente teórico resulta insuficiente o está acotado a ámbitos reducidos. De hecho, es mínima la unidad en los estudios acerca del tema de lo mulato. Por poner un ejemplo, el propio Gruzinski pondera el hoy sobrepasado concepto de aculturación, según él establecido por Robert Redfield en 1935.¹² Redfield, junto a Ralph Linton y M. J. Herskovits, según señala Santí en su *Ciphers of History*, sólo lo definió en ese momento.¹³ Sin embargo, ni siquiera Gruzinski menciona la crítica que le hicieron Fernando Ortiz y Bronislaw Malinowski en el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) y su consiguiente acuñamiento del neologismo “transculturación”. Es significativo que ni Ortiz ni su colega Bronislaw Malinowski, quien prologa el *Contrapunteo*, aparezcan siquiera citados en la

¹¹ El propio Gruzinski discute este problema en “Mélange and Mestizo”, *The Mestizo Mind* (17-31).

¹² En realidad, el término data, como señala Luis Duno Gottberg, de 1880, cuando fue usado por J. W. Powell en su *Introduction to Indian Languages* (*Solventando las diferencias*, 149).

¹³ Vale destacar que en “Contrapunteo y transculturación”, Santí destaca, además de la mayor precisión del término *transculturación*, la tergiversación y manipulación ideológica que hizo Malinowski en su crítica del concepto *aculturación*, aunque tanto

bibliografía de Gruzinski¹⁴.

Sabemos de antemano que lidiamos en cotos cerrados, en desconectadas parcelas de información. Nuestra tesis no busca, por tanto, desarrollar una teoría general sobre lo mulato, ni tampoco extender leyes generales acerca del fenómeno del mestizaje, o de la mulatez, más allá del caso cubano. En la propia Cuba no existe vocabulario ni corpus teórico que proporcione mejor base para el tema que el de Fernando Ortiz. No cabe duda que, después de más de un siglo de escritos, muchos de los trabajos de Ortiz requieren revisión o actualización. Pero hasta que tal cosa sucediere, “Mr. Cuba” –como lo llamara Lino Novás Calvo– es lo mejor que tenemos.¹⁵

Lo mulato en Cuba es, finalmente, otra vuelta de tuerca, una división dentro de otra. Lo mulato es una específica y muy particular manifestación del grande y vago ámbito mestizaje que intentaremos describir, al menos en algunas de sus aristas. Si aplicamos el silogismo que se desprende de la afirmación de que “mulato” equivale a “mestizo”, entonces una “literatura mulata” debería ser o bien aquella en la que confluyen la raza blanca y la negra con temas mulatos, o bien el producto literario de sujetos mulatos. Sin embargo, si como asegura la ciencia hoy día, las razas no existen,

él como Ortiz describían fenómenos en esencia similares.

¹⁴ Es significativo, además, que ni Ortiz ni su colega Bronislaw Malinowski ni siquiera aparezcan en la bibliografía de Gruzinski.

¹⁵ La extensa obra de Fernando Ortiz abarca el tema de lo racial desde casi toda perspectiva posible: étnica, antropológica, religiosa, mítica, culinaria o musical. Baste referir a obras como el *Los negros brujos* (1895), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), *El engaño de las razas* (1946) o la *Historia de una pelea cubana contra los demonios* (1959). Específicamente en lo que concierne a este estudio, lo mulato es tratado en "La poesía mulata, presentación de Eusebia Cosme, la recitadora" (1934), "Los últimos versos mulatos". (1935), "Más cerca de la poesía mulata, escorzos para un estudio" (1936) y "La religión en la poesía mulata" (1937).

no podemos ni remotamente referirnos a particularidades biológicas.¹⁶ Ahora bien, el caso de que las razas no sean una realidad genética o biológica no significa que no existan. Cualquiera puede identificar las razas y sus diferencias, y cada uno puede adscribirse a uno u otro grupo racial, así como reconocer inmediatamente a sus pares y diferenciarse de los otros.

Citemos el caso de la U.S. Supreme Court vs. Bhagat Singh Thind (“*UNITED STATES V. BHAGAT SINGH THIND*, 261 U. S. 204 [1923]”. Online)¹⁷. Este inmigrante hindú había intentado iniciar un proceso de naturalización legal, entonces reservado sólo para “arios” (“caucásicos” o “blancos”)¹⁸. El argumento de Bhagat Singh Thind era que él, como hindú, se consideraba ario. Su defensa consistió en un minucioso ejercicio de deconstrucción de la legislación de *Jim Crow*, así como la exposición del carácter anticientífico de los postulados raciales que sustentaban dicha legislación. El fallo de la Corte Suprema le fue adverso. Pero la verdadera victoria, apenas percibida en ese momento, es que la Corte Suprema tuvo que renunciar en su fallo a todo argumento científicista. Aun sin quererlo, tuvo que reconocer *-avant la lettre-* el carácter cultural, relativo, y finalmente ambiguo de las denominaciones raciales. De este modo, el señor Thind no fue reconocido como blanco porque “the average man knows perfectly well that there are unmistakable and profound differences between

¹⁶ Sobre la inexistencia de las razas, desde un punto de vista biológico o antropológico, el consenso es abrumador. Baste citar al propio Ortiz, a Lévi-Strauss, Paul Gilroy o Richard Dyer. Ya ningún estudio serio sobre el tema, en el último medio siglo, lo discute.

¹⁷ Para más información sobre este caso, véase Henry Goldschmidt y Elizabeth McAlister, *Race, Nation, and Religion in the Americas*.

¹⁸ La terminología que se manejó en el proceso fue ambigua, lo que constituyó una de las ventajas de la defensa.

them today, and it is not impossible, if that common ancestor could be materialized in the flesh, we should discover that he was himself sufficiently differentiated” (*Ibid.*). La raza y sus clasificaciones habían sido devueltas a sus originales dominios relativos y culturales.

Las categorías que buscaremos en las obras que estudiamos pertenecen al ámbito psicológico y cultural. Se expresan en sus particulares estilos, imaginarios y semióticas. Así, lo mulato deriva para nosotros en un constructo, una voz, una imagen y una actitud específica que dan cuenta de una literatura y una cultura. No intentaremos explorar el uso de este imaginario por parte del poder, específicamente las políticas concretas que emanaron –y fueron muchas- de estos postulados. Ya este tema ha sido estudiado por Aline Helg y Luis Duno Gottberg, entre otros. La idea de lo mulato, o lo mestizo, como símbolo homogeneizante de concordia y unidad nacional a que alude Duno Goldberg sin duda guarda conexión con nuestro trabajo. Sin embargo no explica la génesis de la idea. Por eso hemos decidido concentrarnos en los textos fundadores de ese imaginario mulato, relegando por el momento el estudio de los usos políticos de ese imaginario.

Los negros catedráticos (1868) es uno de los primeros intentos por cuestionar el lugar de los sujetos de color dentro de la sociedad cubana. La obra, que pone el tema racial en el centro del debate nacional, inmediatamente antes de la primera y más larga Guerra de Independencia, aparece como reacción a una clase media de color revitalizada y a un periodismo negro que comenzaba a ser extensivo. La misma preocupación –aunque reacción diferente- aparece en *Cecilia Valdés* (1882), sin duda la más canónica novela cubana. En ella, los conflictos de raza y color poseen

implicaciones jamás antes consideradas en la literatura cubana. Además contrastaremos *Cecilia Valdés* con *Sofía* (1891) su reescritura subversiva, y analizaremos cómo *Cecilia Valdés* busca ocultar el carácter mulato de la nación a la vez que presenta lo mulato como línea divisoria entre las categorías pretendidamente puras y mutuamente exclusivas de negro y blanco. *Sofía*, en cambio, disuelve esta ficticia línea divisoria y expande lo mulato hasta “contaminar” todos los ámbitos y sujetos de la sociedad. Si en *Cecilia Valdés* lo mulato era visible y aislado, con *Sofía* lo mulato abarca todo el cuerpo de la nación para diluir los delirios de pureza racial del pensamiento cubano del XIX.

Para continuar con nuestra lectura, aislaremos un conjunto de marcadores de un discurso mulato en los *Arabescos mentales* (1913), el libro mayor del poeta Regino Boti. Desarrollamos la tesis de que la tendencia elitista, característica del Modernismo hispanoamericano, es también un mecanismo de compensación (o de restitución) racial. De este modo, la lengua y la poesía emergen en Boti como los más eficientes vehículos para resolver la “deficiencia” racial. El problema racial deriva en un problema cultural. En igual sentido, estudiaremos finalmente el guión de *El derecho de nacer* (1948), la más exitosa radionovela hispanoamericana de todos los tiempos. En ella, Félix B. Caignet hace converger las ideas de Villaverde sobre raza como valor objetivo y las armoniza con la idealización de lo blanco presente en Boti. Con ello, Caignet propone un blanqueamiento simbólico o cultural como vehículo único de mejoramiento social.

En conclusión, veremos cómo cuatro de las cinco obras a estudiar en esta tesis representan lo mulato como hecho absoluto y objetivo. En cambio *Sofía*, texto

marginal, presenta lo mulato como relativo y subjetivo. Por lo tanto, a pesar del tradicional discurso nacional de Cuba como país racialmente mixto, el canon ha proscrito aquellos trabajos que –como *Sofía*– han efectivamente sustentado este postulado. Ahondaremos en el presente trabajo sobre el carácter excepcional de *Sofía* y los puntos de tensión entre ella y *Cecilia Valdés*.

1.3 Metodología

Nuestra metodología y lectura son eclécticas. Nos apoyaremos indistintamente en aquellas herramientas teóricas que mejor se ajusten a nuestras lecturas, experiencias, objetivos e intuiciones. Así habrá elementos críticos correspondientes a los estudios culturales (Adorno, Bourdieu, Gilroy), la antropología, concentrada ésta en el tema racial (Fernando Ortiz, Lévi-Strauss), los estudios de la llamada posmodernidad (Lyotard, Baudrillard) el psicoanálisis (Freud), y la crítica postcolonial (Fanon, Gruzinski). Por lo demás, el autor de este trabajo se apropia de la rica tradición hermenéutica occidental, que en lengua española representan figuras como Andrés Bello, Ramón Menéndez Pidal, Dámaso Alonso u Octavio Paz, exponentes todos del pensamiento occidental, liberal e ilustrado. Por ello, el punto de partida de toda reflexión será, siempre, los textos mismos. A través de una lectura detenida y de lo que Eco llama “la enciclopedia del lector”, intentaremos la iluminación de cada uno. Cada herramienta usada en la tesis será oportunamente consignada.

Como fenómeno central de la identidad nacional, lo mulato comprende una amplia y compleja evolución desde el encuentro inicial en el siglo XVI de lo africano y lo español en tierras americanas. Nuestro trabajo se suma, por tanto, a una larga

tradición que intenta describir aspectos y avatares del mestizaje cubano. Aislaremos un conjunto de características propias de lo mulato que han pasado a formar parte de la expresión cubana. De este modo, expandiremos lo mulato: de color local o tema recurrente a una amplia dimensión cultural de la cual participa en su conjunto toda la producción literaria y cultural.¹⁹ Quedan entonces incluidas aquellas obras que desarrollan lo mulato como tema (*Cecilia Valdés*), y las que lo eluden (*Arabescos mentales*), así como aquellos escritores que puedan calificarse o bien de mulatos (Boti o Caignet) o de blancos (Villaverde). Como vemos, lo mulato participa de toda la literatura nacional. No es exagerado afirmar que está en el centro de la expresión cubana. Por ello se podría indagar en el cuerpo de la nación como un todo para desentrañar lo mulato como centro de ese complejo entramado de *transculturación* que constituye “lo cubano”. El cometido último de este trabajo será iniciar una reflexión sobre la conformación de un nuevo canon de acuerdo a la elaboración e integración que hayamos logrado hacer de los conceptos de mulatez y literatura cubana.

Los negros catedráticos (1868), tema del primer capítulo, enfrenta y provoca a los dos mundos antitéticos coloniales, el negro y el blanco, en una disputa por hacerse de la lengua y la cultura. Con ello discute el lugar de cada uno de esos grupos, así como del segmento intermedio mulato en la sociedad. Si bien la obra está escrita desde la perspectiva blanca y para divertir a los blancos a costa y escarnio de los negros, también revela su propia agenda. A través de los personajes negros, sobre

¹⁹ Conviene revisar también a Arrom, "La Virgen del Cobre: Leyenda y símbolo sincrético", sobre la Virgen como símbolo de Cuba y de América.

todo de su lengua y de su “discurso catedrático”, parodia y desacraliza instituciones y jerarquías coloniales. Es decir, los personajes negros sirven de máscaras para voces y agendas blancas, pero a la vez introducen las suyas propias. Más allá de la instrumentalización del negro, existe en *Los negros catedráticos* una clara subversión. Se cristaliza un habla, un sentido del humor y un estilo genuinamente cubano y por cierto, como veremos, mulato. Paradójicamente, y sobre todo a largo plazo, la obra contribuyó a atenuar las diferencias raciales. *Los negros catedráticos* es la fundación de un discurso hiperbólico a que nos hemos referido y que acaso habrá de retornar refinado –para usar un término azucarero– en el discurso modernista cubano.

Las novelas *Cecilia Valdés* y *Sofía*, que analizamos en el segundo capítulo, discuten la extensión de lo mulato dentro de la sociedad cubana: a saber, como categoría física concreta y objetiva o mental, abstracta y subjetiva. ¿Es lo mulato verificable? La postura de Villaverde, por ejemplo, sostiene el primer postulado: lo mulato existe de modo concreto en la realidad. El modo de eludir los grados de subjetividad y las contradicciones internas de la novela consiste en ocultar el hecho mediante el recurso de “lo impensable”, categoría de Pierre Bourdieu que a su vez utiliza Rolph-Michel Trouillot para describir cuestiones similares en la historia haitiana. Para Trouillot, lo impensable constituye una suspensión de nuestro juicio ante aquella realidad que no se ajusta a nuestro sistema de valores o a nuestra visión del mundo y para cuya interpretación y análisis no contamos con las herramientas adecuadas. Por consiguiente, reprimimos esa realidad y nos negamos siquiera a considerarla posible: la convertimos en *impensable*. En *Sofía*, por el contrario, Morúa Delgado expone la estratificación racial de la nación como un hecho subjetivo. La

tensión entre *Cecilia Valdés* y *Sofía* representará, por tanto, esa pulsión entre exhibición y ocultamiento.

Según Octavio Paz, el Modernismo hispanoamericano representa la disolución del espíritu ilustrado que no logró realizarse plenamente en el Romanticismo. Sólo en el Modernismo se consigue el anhelo romántico de suprimir el concepto por el ritmo. Ciñéndonos al caso de Cuba, el viejo prejuicio racial de que “el negro lleva la música en la sangre” retorna como una profecía autocumplida y se hace real en el Modernismo. Pero si bien nos referimos al Modernismo en general, nuestro tercer capítulo se concentra en *Arabescos Mentales* (1913), el libro de poemas de Regino Boti. En nuestra lectura, este poemario lleva a su máximo límite la tensión entre lo español y lo africano, polos antitéticos de la sociedad cubana. Por tanto, para Boti, poeta republicano, la única salvación posible reside en la lengua. Concretamente, la poesía se convierte en vehículo de blanqueamiento. Para alcanzar esa lengua de redención, el hablante toma distancia de lo negro y se acerca a lo blanco. Sin embargo, en virtud de este proceso, el discurso poético de Boti sobrepasa y deforma lo blanco, exagerando sus aristas, convirtiéndose en hipérbole de su modelo.

El discurso mulato modernista no se agota entonces, como hubiéramos pensado, tal como ocurre en *Los negros catedráticos*, entre el negro africano bozal y el blanco español peninsular. Va más allá del blanco, y se hace más blanco que el propio blanco. Por eso aliena y rehúye de todo roce con lo negro: nada que pueda recordarle su oscuro origen y con ello *atrasarlo* en la empresa de redención²⁰. Así, el prototípico

²⁰ El cubanismo “adelantar la raza”, se refiere al proceso mediante el cual un sujeto de color busca tener una descendencia más cercana al blanco y, eventualmente en el

elitismo y turrieburnismo modernista cobran en Boti un profundo (y elidido) sentido racial. Devienen efectivos mecanismos de blanqueamiento, que para Boti resultan ser el equivalente de una suerte de igualdad racial.

En nuestro cuarto y último capítulo, Félix B. Cagnet retoma en su famosa radionovela la idea de Villaverde sobre raza como valor objetivo y la armoniza con la idealización de Boti. Con ello emerge en *El derecho de nacer* (1948), como en *Los negros catedráticos*, la cultura del blanco: su lengua, sus modos y valores como único vehículo de progreso y mejoramiento social. Con esta obra se cierra la unidad canónica que hilvana estas cuatro obras (pero de la cual *Sofía* queda fuera).

A modo de conclusión, podemos especular que si el tema de lo mulato surge del ansia de ser blanco, de la imitación de lo blanco, entonces en realidad carece de expresión propia. Se trata apenas del mundo blanco reflejado en un espejo defectuoso. Pero si proseguimos con esta lógica, estaríamos suponiendo una cultura blanca autónoma. Cabe preguntarse, en este sentido, no ya si existe una cultura blanca cubana –a la que lo mulato buscaría copiar–, sino si de hecho existe hoy, o existió jamás, algo que podamos llamar “cultura blanca”. ¿Acaso no fue siempre la cultura cubana producto del mundo colonial hispanoamericano, reflejo distorsionado de manierismos europeos a los que aspiraba a parecerse, y acaso a sobrepasar? ¿Y qué de la cultura española y su crisol de identidades confluyentes? En tal sentido, la cadena de analogías resulta infinita. En este jardín de senderos que se bifurcan, el único sentido sería la profunda naturaleza híbrida –con toda la ambigüedad semántica del término– de toda cultura. Quede entonces, sentada de antemano, una

futuro, disolver toda huella africana. Ver *Cuba / España*, 196.

invitación postrera a recorrer esos senderos, más allá de los límites de esta tesis.

CAPÍTULO 2: LOS NEGROS CATEDRÁTICOS

(Fausto)

Entre vosotros, señores, se puede de ordinario adivinar al ser por su nombre, en donde se revela harto explícito, cuando se os apellida Dios de las moscas, Corruptor, Mentiroso. Veamos pues: ¿quién eres tú?

(Mefistófeles)

Soy una parte de aquel poder que siempre quiere el mal y siempre produce el bien.

Goethe

El domingo 31 de mayo de 1868 se estrenó en el teatro Villanueva, de La Habana, *Los negros catedráticos*, de Francisco Fernández Vilarós. Se iniciaba con ella el “catedraticismo”, un subgénero que habría de propiciar una inmediata y larga serie de secuelas y que sobreviviría a su autor con notable éxito.²¹ La obra resultó una revolución en la escena nacional cubana. En primer lugar, constituyó una parodia de las jerarquías e instituciones coloniales. Fue, asimismo, la cristalización de un habla, de un uso y de tipos teatrales genuinamente cubanos. Por último, fue –tal vez a su pesar– un corrosivo diluyente de las diferencias raciales.

Francisco (Pancho) Fernández Vilarós nació en Trinidad, la primera villa fundada en Cuba por Diego Velásquez, hacia 1845 (no se sabe con certeza su fecha de nacimiento). Situada en la región más tradicionalmente azucarera de Cuba, junto al emblemático “Valle de los ingenios”, la ciudad de Trinidad ha sido históricamente un sitio profundamente conservador. Más allá de estos datos generales es poco lo que se sabe de este autor. La mayor parte de su obra se perdió y todo que queda de él son las

²¹ Diferentes estudiosos lo llaman de diferente manera: catedraticismo (Rine Leal) o catedratismo (Montes Huidobro). En el presente trabajo usaremos la primera forma.

tres obras que analizamos en el presente capítulo: *Los negros catedráticos*, *El bautizo* y *El negro cheche*, todas estrenadas entre mayo y julio de 1868.

La idea de que la decadencia nacional habría de comenzar por el “emparejamiento” (de ahí viene el cubanismo “parejero”, que describe a quien aparenta ser más de lo que es) de las clases bajas con las altas, o de negros con blancos, ya estaba extendida en el momento de publicación de *Los negros catedráticos*.²² Como señala Moreno Friginals en *Cuba / España, España / Cuba* (1995), para las llamadas clases de color, mulatos y negros, “ser como los blancos era una forma de ascenso social, de lograr el respeto y la consideración de la sociedad blanca” (185). Pero el mismo autor agrega enseguida que “Naturalmente que este respeto y consideración no implicaban igualdad; “el negro debe darse su lugar”, es frase que se repite constantemente en la época” (185). La idea del emparejamiento producía un temor que a veces rayaba en el absurdo de preguntarse, como hace J. Q. Suzarte, en su artículo “Los Guajiros”:

¿Pero cómo ha de ser de otro modo [la pérdida del color local], cuando vemos cada día á las negras de las dotaciones de los ingenios, salir á cortar caña con vistosos vestidos de olan ó de cretona, llenos de adornos á la moda? . . .

Desde que las negradas comenzaron á no usar las esquifaciones exclusivamente, sino para los trabajos rudos ó desaseados,

²² Parejero, según el *Diccionario del español de Cuba*, es (1) “la persona propensa a tomarse excesiva confianza”, (2) el niño que trata de imitar la conducta de los mayores” o (3) una persona que trata de igualarse con personas de alta posición social”. Para la acepción racista (y probablemente original) del término, remitirse a

proveyéndose exclusivamente de ropas finas y de moda para engalanarse en los días festivos, y bailar el tango (...) se pudo exclamar, usando la célebre frase del Sr. Aparisi y Guijarro: esto se vá, señores! Esto se vá! (sic)(*Tipos y costumbres*, 57-58.)

Evidentemente lo que “se va”, y lo que Suzarte lamenta que se vaya, es la vieja estratificación social de la colonia. Como apunta Moreno Fragonals, “la evolución demográfica de Cuba hacia 1837 había perdido o estaba perdiendo parte de los caracteres que tuvo desde fines del XVIII” (*Ibíd.*, 167) Pero, incluso al revisionista más escéptico le resultaría difícil creer la visión surrealista de una esclava “llena de adornos” cortando caña con un vestido de olán (quien haya puesto un pie en un cañaveral lo sabe). El punto al que nos enfrentamos, entonces, no es el dato objetivo; se trata de la alegoría eficaz que da cuenta de un mito: que sólo se podía creer y sostener una nación a partir de la estructura social condicionada por la sacarocracia cubana.²³ Más allá del hecho concreto de la esclavitud, al negro y al blanco les corresponden lugares diferentes de la sociedad. De ello depende el funcionamiento de las estructuras sociales, y por supuesto la supervivencia de la nación.

Ya desde fines del siglo XVIII, el economista y hacendado Francisco de Arango y Parreño (La Habana, 1775-1837) había insistido, como voz autorizada de la sacarocracia cubana, en que el comienzo de la historia de Cuba debía situarse entre

Moreno Fragonals, en *Cuba / España*, 196.

²³ Según Manuel Moreno Fragonals, en *Cuba / España, España / Cuba*, “nos hemos referido a ellos como la oligarquía habanera: a partir del último tercio del siglo XVIII preferimos nominarlos *plantocracia* o *sacarocracia*, no sólo porque la fabricación de azúcar y la producción de café fueran sus esenciales bases económicas de sustentación, sino porque tanto la estructura como la infraestructura de plantación

1761 y 1763: “[el año 1760] puede señalarse como la verdadera época de resurrección de La Habana” (“Discurso sobre la agricultura...” *Obras*, 117). Como señala Moreno Fraginals, Arango llega incluso a calificar las épocas anteriores como “tiempos primitivos”: para el pensamiento de la sacarocracia cubana, “Todo lo importante de Cuba ocurre después, con el azúcar y los azucareros” (*El ingenio*, I, 127). Con ello Arango se sitúa a sí mismo (cuyo nacimiento fue en 1775) en el origen mismo del boom azucarero y con ello, la nación. Azúcar y nación son los rostros de ese Jano que habrá de ser Cuba. La una condiciona, y depende, de la otra. Esta idea del azúcar como metonimia de la nación es decantada en la repetida frase de 1940 del presidente de la *Asociación de hacendados*, José Manuel Casanova: “Sin azúcar no hay país”.

El problema del azúcar y la economía de plantación que de ella deriva ha sido ampliamente tratado en la historiografía cubana contemporánea. La plantación fue, en primer lugar un espacio donde coexistió el *modo de producción* más moderno del momento con *relaciones de producción* esclavistas. Esta primera y radical disociación se explica por la deshumanización de que era víctima el esclavo negro. Para el sacarócrata, el esclavo era una inversión, un producto o una herramienta; como en ningún caso podía ser un individuo, de ahí surge la terminología mercantil por la que son referidos en los libros de contabilidad y en los registros de los ingenios: “sacos de carbón”, “piezas de ébano”, “bultos” o “fardos”, entre otros. No podía ser de otro modo. Era preciso deshumanizar al esclavo para de ese modo insertarlo dentro de la brutalidad del sistema de plantación. Un negro visto como ser humano hubiera hecho insoportable la idea de la plantación. La plantación busca destruir sistemáticamente

que ellos desarrollaron a su máximo nivel terminó marcándolos para siempre” (146).

la cultura africana, sin reemplazarla por la europea. En tal sentido, como señala Moreno Fraginals “no es una sociedad, sino un agregado humano organizado *ad hoc* con fines productivos” (171).

El sistema de plantación busca minuciosamente destruir todo nexo de unión entre los individuos. Con ello, redujo al mínimo la comunicación entre los esclavos, especialmente los de dentro y fuera de la plantación. La primera manera de hacerlo era mediante el trabajo extensivo: “La jornada de 16 horas diarias fue normal en las plantaciones cubanas. Si por razones de fuerza mayor un grupo de esclavos no podía realizar la tarea asignada se le señalaba de inmediato otra, necesaria o innecesaria” (*Ibíd.* 171-172). A la vez, los ingenios limítrofes acordaban sus *domingos* en días distintos, a fin de minimizar aún más la interacción entre los esclavos.²⁴ Como es natural, la familia, como núcleo social, es la primera víctima de este sistema. Con el sistema de plantación, desaparece también la noción de economía familiar, así como toda posibilidad de glorificación del trabajo, propio de una ética protestante y, sobre todo, capitalista. Por último, y no menos importante, cabe señalar la altísima concentración de hombres solos en los ingenios, el control de natalidad que practicaban las esclavas por medio del aborto o del infanticidio, el riesgo constante de venta que pesaba sobre los esclavos y sus familias, la procreación de esclavos programada por los esclavistas, contribuían sin duda a irradiar estas instituciones y modelos hacia el resto de la sociedad colonial.

²⁴ “Con el término de *domingo* se conoció en las plantaciones el día de parada técnica planificada, coincidiese o no con este día de la semana” (*Cuba / España, España / Cuba* ,

2.1 El bufo cubano

Los inmediatos orígenes del bufo cubano se rastrean en los bufos madrileños, que no pasó de ser un entremés o una obra breve, de argumento siempre descabellado y caricaturesco. El bufo cubano es sobre todo un teatro con un contenido ideológico, un agente reproductor de los valores políticos, sociales y sobre todo raciales de su época. Por eso, su mayor influencia se debe buscar en el *blackface minstrel show* norteamericano de la época inmediata a la Guerra de Secesión (1865). Si bien la existencia de estos espectáculos se remonta a la década de 1820, es durante la postguerra norteamericana que el género se exagera como instrumento político en reacción a las medidas, o posibles medidas, de reconstrucción. El caso de una población negra reclamando compensaciones por la esclavitud o por la guerra, o reclamando su derecho al voto o cualesquiera otros derechos civiles, era sencillamente impensable para la inmensa mayoría de la población blanca, sobre todo en el devastado Sur de los Estados Unidos. De este modo los rostros pintados de los actores blancos, llevarían a los negros a escena en las maneras más bufonescas y estereotipadas: representándolos siempre como holgazanes, ignorantes, supersticiosos y lascivos.

2.2 Los negros catedráticos

Los negros catedráticos, como el *minstrel* norteamericano, especialmente aquel de la época de Reconstrucción luego de la Guerra Civil, constituye una reacción a un posible movimiento de nivelación social de las clases de color. También representan

el mismo caso que apunta Suzarte al hablar de los negros engalanados en los cañaverales y el riesgo que conllevan. Esta vez el problema se articula en torno al personaje del *negrito*, un tipo de notable éxito, inventado años antes por Bartolomé José Crespo y Borbón, quien firmaba “Creto Gangá”. Es tal el éxito del *negrito*, que habrá de trascender el teatro, y figurar con notable éxito en las marquillas de tabacos, en anuncios comerciales, en la plástica, en la música y en la prensa gráfica.

Los negros catedráticos fue la primera de una serie de tres obras que Vilarós estrenó consecutivamente entre mayo y julio de 1868. El éxito fulminante de la primera obligó a su autor a continuar con dos secuelas. La primera obra representa el conflicto entre dos negros catedráticos empeñados en casar a sus respectivos hijos, Ricardo y Dorotea. Al final, Dorotea desdeña al criollo y catedrático Ricardo por el congo José, porque éste, a pesar de ser un bozal, contaba con un patrimonio de doce mil duros.

El “catedrático” es un negro que se vale de un habla, de unos usos y de un saber que no le corresponden porque pertenecen al blanco. En otras palabras “le quedan grandes”. Si bien Aniceto y Crispín son hazmerreír de los blancos, María le hace notar “(A Dorotea riéndose) [que a José] Todavía se le enreda la lengua” (170). Que el habla de José aparezca ridícula, incluso ante los mismos negros, hace aparecer el mundo de los negros catedráticos aún más descoyuntado. José hace el ridículo y con ello se constituye en un sujeto inadaptado y doblemente marginal: por negro y por esa disyunción entre lo que es y lo que quiere ser. Se trata de una prueba más del desacierto que significaría emparejar al negro con el blanco en una relación igualitaria, porque, sencillamente, no son iguales.

A pesar de que Aniceto, como todos los negros catedráticos en la obra, reconoce la clase inferior del congo, y en principio se opone a que José corteje a Dorotea, “ninguno de mi prosapia formará alianza ofensiva ni defensiva con ningún negro heterogéneo sino con los de su clase y condición” (145). La *heterogénea* mirada de José, en cambio, no percibe las diferencias que Aniceto señala: “¿To no so negro?... ¿no?...”, se hace la pregunta retórica que inmediatamente se responde: “¡Negro toito!” (145). Los diferentes matices de las divisiones raciales se revelan entonces como un constructo social, un producto subjetivo que José no percibe por su condición de *extranjero*, como describe Crispín a “esos desgraciados seres de los extranjeros climas de África” (135).

Vale destacar entonces que la condición de “negro catedrático” es eminentemente cubana, producto de una experiencia genuinamente cubana, imposible de reproducir en otro sitio. Tal vez sin quererlo, la obra nos indica que la condición de “negro catedrático” sea un producto de las condiciones específicas de la nación, donde “ser como los blancos era una forma [acaso la única (¿?)] de ascenso social, de lograr el respeto y la consideración de la sociedad blanca” (Cuba / España..., 185).

Pero en resumidas cuentas, Dorotea acepta a José como marido y su padre la secunda por los doce mil duros que aquél atesoraba: “¡Todo lo cambia el dinero! / Si ayer pobre era borrico, / hoy, que sabemos que es rico, es el congo caballero” (149). Toda la gracia de este pasaje contiene una crítica a las nuevas jerarquías burguesas, que vienen a socavar el antiguo fondo clasista y aristocrático colonial. También hace mofa del recurso de las “gracias al sacar” -una figura legal por la cual, previo pago, se

lograba el blanqueamiento nominal de un árbol genealógico racialmente mezclado- y el subsiguiente emparejamiento de una nueva burguesía emergente y racialmente mezclada. Como vemos, el choteo de los negros catedráticos no sólo alcanza la lengua, y con ella la ciencia y la cultura oficiales, no sólo los viejos valores aristocráticos coloniales, sino también los nuevos valores burgueses.

Esta subversión de los valores coloniales, que ya venía acrecentándose desde fines del siglo XVII, es lo que Montes Huidobro llama “el libertinaje anti-jerárquico de la parodia” (9). Montes Huidobro interpreta el bufo a la luz de la *Indagación del choteo* (1955), la famosa conferencia de Jorge Mañach en la que señala al choteo como constituyente del carácter nacional cubano. El choteo, según Mañach, proviene del resentimiento contra todo lo que denote prestigio; es el impulso (la *parejería*, en palabras de Mañach) del cubano de llamarle “chico” o “viejo” al personaje más respetable, de sabotear la situación más solemne con una sonora trompetilla o, en fin, de tirar a relajo las cosas serias.

Respecto de la subversión del conocimiento oficial, Montes Huidobro ha señalado que la distorsión del lenguaje alcanza dos ámbitos: el científico matemático y el literario gramatical. Pero no sólo eso; podríamos extender tal observación al hacer notar que las siete artes liberales clásicas, todas, son constantemente *choteadas* bajo el tamiz *catedrático* en esta obra. A saber, el *trivium*: gramática (“me ha convencido que es usted un gerundio y que el otro no era más que un pretérito pluscuamperfecto de indicativo”, 152), lógica (“yo no me ocupé más que del positivismo natural”, 167), retórica (“yo le he echado una locución, acábalo tú de amarrar”, 152); y el *quadrivium*: aritmética (“¡Mi situación es una regla de tres

compuesta con dos incógnitas!", 157), música ("que Pepe se despoje de la casaca filarmónica", 172), geometría ("voy por el camino recto evitando las oblicuas", 137) y astronomía ("no somos más que una estrella nebulosa comparados con el protomedicato de la esfera celeste", 157).

Como vemos, el afán corrosivo de la obra no eludió nivel alguno. Todo posible marcador de prestigio blanco fue expuesto y revertido en boca de los negros.

2.3 El bautizo

En la segunda obra, *El bautizo*, Dorotea ya se ha casado con José y preparan el bautizo de Hércules, su primer hijo. Ricardo, por su parte se ha casado con María, la mejor amiga de Dorotea y madrina de su hijo.

En la primera escena, ambas mujeres intercambian sus experiencias: Ricardo es, como cabe esperarse, un vago que en palabras de su esposa "se levanta a las diez de la mañana el día en que duerme en casa, que es un milagro, coge la guitarrita y sale, a veces no lo veo en un mes" (166) y José, a pesar de que "entre taita y yo [Dorotea] lo hemos ido a costa de mil sacrificios introduciendo en la sociedad y ha adelantado mucho en la versificación, todavía se le notan algunos resabios extranjeros" (165).

El hecho de subrayar lo africano como extranjero, a ojos de los negros criollos, no hace más que enfatizar la cubanía del modo *catedrático*, en oposición de lo extranjero del otro. Podría replicarse que estos son personajes derogatorios, creados por un gallego negrero y anticubano como "Creto Gangá", o continuados por el conservador y monárquico Fernández Vilarós. No intentaremos descifrar aquí el

extraño mecanismo por el cual *Los negros catedráticos* logran el efecto contrario del que lógicamente podríamos esperar. Lo cierto es que con ellos se asientan elementos que devendrán constantes del carácter nacional.

2.4 El negro cheche o veinte años después

La tercera parte y final de la serie, “El negro cheche o veinte años después”, fue estrenada el 30 de julio de 1868 en el mismo teatro Villanueva. Con ella concluye el proceso de “toma de conciencia” negra, iniciado en la primera. Es el momento de la anagnórisis del negro que comprende finalmente el lugar que le corresponde por ley natural y donde únicamente podrá encontrar felicidad y tranquilidad.

Cabe destacar, en primer lugar, que los títulos de la primera y tercera obra están compuestos por similares frases sustantivas, en ambos casos determinado por el artículo definido cuyo núcleo es el “negro”. El único cambio aparece en el adjetivo: el primer negro es calificado de “catedrático” y el último, de “cheche”. En la jerga del hampa cubana del siglo XIX, según Fernando Ortiz en su *Catauro de cubanismos*, “el cheche era el matón entre los hampones” (194). La transición es evidente, y la tesis que subyace a lo largo de las tres obras es precisamente que un negro que busca refinamiento y avance social, como el catedrático, constituye una perversión tal de su propia naturaleza que termina por aumentar su carácter marginal y convertirlo en cheche, vale decir, un delincuente. Es una figura similar a Ícaro, quien se estrella por querer volar demasiado alto.

En la primera escena de la tercera obra, *El negro cheche, o Veinte años después*, José se lamenta por haber ligado a su hija con Aniceto. A pesar del dinero y de que

José sea negro, ambos no son iguales. Sabemos que Aniceto lo considera un “extranjero”, un “advenedizo” y un “indígena”. Evidentemente, no todos los negros son iguales; parafraseando a George Orwell podríamos decir que para Aniceto *some negros are more equal than others*. El engendro de esta unión dispar es Hércules, el hijo cheche, doblemente marginal, por negro y por delincuente.

2.5 Vetío de mí mimo

José logra controlar a su hijo sólo cuando vuelve a *ser quien es*. Es decir, cuando dice que “ba botá eso casaca y bombo matemático pa ponélo vetío de mí mimo” (191) deja de lado sus ínfulas de ascenso social y cultural, y reniega de la aspiración de ser un negro catedrático. La única forma de armonía entre los negros (representados aquí por el cheche Hércules y el bozal José) es planteada por el propio José: “de aquí palante tú y yo la va sé iguale: toito do será trabajao la muelle” [de aquí en adelante, tú y yo vamos a ser iguales: los dos seremos trabajadores de los muelles](207). El negro por fin vuelve al sitio que le corresponde por naturaleza, al duro trabajo manual, esta vez a los muelles, en condición de igual con los otros negros.

Con este proceso se replantea, desde una perspectiva aun más centrada en la raza, la vieja tensión entre el hombre artificial y el hombre natural. Una polémica ya bastante antigua en el pensamiento hispanoamericano del XIX, que alcanza sus extremos en el *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento y el ensayo *Nuestra América* (1891), de José Martí. El negro, al aspirar a un ascenso cultural, corrompe su naturaleza y se disloca socialmente. Sólo cuando acepta y asume su destino que no está hecho para las letras sino para trabajador manual, es que puede encontrar

tranquilidad y armonía en la sociedad, pero sobre todo entre los suyos. Cabe recordar en este punto la reflexión que Martí hace en “Nuestra América” (1892) sobre la forma más idónea de gobierno en América. Allí, Martí aboga por el papel preponderante de los negros, los indios y los campesinos, en oposición a los “letrados artificiales”. No decimos con esto que la obra de Fernández Vilarós sea fuente del pensamiento martiano ni mucho menos. Sí, en cambio, que la obra capta, acaso de forma no consciente, un problema latente de su tiempo. Con semejante intuición, podríamos entender la obra como una alegoría mayor: representación de una *nación catedrática* que busca imitar a la Europa moderna y capitalista a partir de un manierismo exagerado. Una nación que barbotea el discurso engalanado de Castelar al tiempo que continúa la trata negrera. O bien la tremenda contradicción, por ejemplo, de una nación que incorpora el motor de vapor en una economía esclavista.

Sin embargo, cuando mencionamos los aspectos de una crítica al capitalismo, no nos pasa por la mente la idea de una supuesta “conciencia de clase” por parte de José, quien súbitamente valora el trabajo obrero. Se trata de que el negro ha descubierto su lugar en la sociedad, el único lugar donde se puede gozar de equilibrio y bienestar sin ser lo que había sido hasta entonces, una impostura.

La aspiración de escalamiento social, sin embargo, no queda satisfecha con este mero desenlace. Si en tanto negro la única alternativa son los muelles, entonces el *quid* del problema es o bien dejar de ser negro o bien aminorar la negritud. Después de la toma de conciencia y reconciliación entre José y Hércules, lo que resta es un proceso aceptable de “desnegrización”. Así, Hércules pide permiso a su padre para “matrimoniar con Tomasa”, una mulata. Con esta decisión se reactiva la vieja tesis de

José Antonio Saco:

El gran mal de la isla de Cuba consiste en la inmovilidad de la raza negra que conservando siempre su color y origen primitivo, se mantiene separada de la blanca por una barrera impenetrable; pero póngasela en marcha, crúcesela con la otra raza, déjesela proseguir su movimiento y entonces aquella barrera se irá rompiendo por grados, hasta que al fin desaparezca. (*Carta de un cubano a un amigo suyo*; Sevilla, Imprenta de J. Gómez, 1847, pp.39-40. Citado en *El ingenio*, I, 298)

La solución de Saco es la que se acepta finalmente en la obra como vehículo de integración social: la desnegrización²⁵. Esta tesis es confirmada en la reflexión final de Aniceto, que fundamenta la estructura del sistema de “superación” racial cubano:

Yo como gran papá al ver el arrepentimiento de Hércules, doy mi venia con doble mayor satisfacción, al considerar que la cónyugue solicitada pertenece a la clase mixta. Este ligamiento con Tomasa, de mi convertido nieto, dará por resultado de la ecuación amorosa de su luna de miel, un nuevo descendiente que se cotizará en los círculos políticos sociales como azúcar de *cucurucho*. No hay duda de que este es un adelanto muy marcado, porque los sucesivos ligamientos con las clases superiores, andando el glóbulo terráqueo, dará al cabo de algunos años un *quebrado blanco* muy admitido en los círculos sociales y azucareros

²⁵ Procesos similares se han llevado a cabo en todo el Caribe con diversos nombres y de diferentes maneras. Rafael Leónidas Trujillo masacró a más de 15.000 haitianos en una operación conocida como la “desafricanización de la frontera”. Huelgan los comentarios.

de este mercado (208-209).

Huelga señalar la superioridad que se atribuye al mulato (clase mixta) sobre el negro. Como conclusión lógica de esta creencia, Aniceto describe la *conversión* del nieto a un estadio racial superior, lo que en Cuba popularmente se conoce como “adelantar la raza”²⁶: un proceso de blanqueamiento que habrá de tener lugar a lo largo de ligamientos sucesivos y que implícitamente anticipan una nación mestiza. Claro que Aniceto se abstiene de indicarnos cómo habría de ser el impulso inicial: la fabricación de mulatas que habrían de ligarse con los negros.

Acto seguido, Aniceto se vale de la vieja metáfora de la refinación del azúcar para explicar, en términos mercantiles la mayor *cotización* que habrá de recibir el niño, en una sociedad racialmente segmentada. No es necesario parafrasear la idea de sucesivos ligamientos con las clases superiores para entender la idea del proceso de blanqueamiento que al final abrirá las puertas de los *círculos sociales y azucareros*. Nuevamente son análogos azúcar y sociedad. En cambio, la cuestión del azúcar, como vemos, no se agota, ni mucho menos, en la descripción del proceso racial cubano. Se usa igualmente en sentido inverso para señalar la amenaza de los llamados *negros parejeros* a las estructuras sociales que hacen posible el sistema azucarero y, por consiguiente, la nación misma. En este punto podemos volver al texto de Suzarte citado anteriormente, sobre los esclavos “engalanados”.

vemos cada día á las negras de las dotaciones de los ingenios, salir á cortar caña con vistosos vestidos de olan ó de cretona, llenos de

²⁶ Sobre los conceptos de *adelantar* y *atrasar* la raza, véase a Moreno Friginals en *Cuba / España*, 196.

adornos á la moda?... .

Desde que las negradas comenzaron á no usar las esquiñaciones exclusivamente, sino para los trabajos rudos ó desaseados, proveyéndose exclusivamente de ropas finas y de moda para engalanarse en los días festivos, y bailar el tango (...) se pudo exclamar, usando la célebre frase del Sr. Aparisi y Guijarro: esto se vá, señores! Esto se vá! (*Tipos y costumbres*, 57-58)

El pasaje nos reactiva nuevamente la metáfora del azúcar como esencia constituyente de la nación. Si los negros abandonan (si los blancos los dejan abandonar) su misión histórica de cortar la caña, entonces nadie lo haría. En otras palabras, permitir a los esclavos vestir como sus amos conduciría irremediabilmente a la desaparición de las esencias nacionales.

El auge de la clase media de color en la primera mitad del siglo XIX, tan ampliamente representado en novela *Cecilia Valdés*, el mismo auge que provocó la brutal represión de la “Conspiración de La Escalera” (1843-1844) continuaba en ascenso²⁷. Hacia 1868 no sólo se había recompuesto la mediana burguesía de color,

²⁷ Entre 1840 y 1844 se sucedieron una gran cantidad de rebeliones de esclavos, todas ellas sofocadas violentamente. En 1843 tuvo lugar una conspiración que aún se discute si fue real o un mero artificio de las autoridades coloniales, para deshacerse de la clase media de color. El caso es que tal evento, conocido como la Conspiración de la Escalera (por el castigo que se aplicó con prolijidad, consistente en azotar a una persona atada a una escalera) ha pasado a la historia como la primera conspiración en Cuba que aunó a mulatos y negros en una causa común. Pero no sólo eso, desde ese entonces se discute la participación de blancos (Domingo Delmonte entre otros) y de la inteligencia británica, a través del cónsul inglés en La Habana, Richard Madden. Fue tan grande la represión que el año de 1844 pasó a ser conocido en la historia de Cuba como “el año del cuero” (cuero por *látigo*). Para mayor referencia sobre tal evento, puede consultarse *Sugar is Made with Blood* (1988), de Robert Paquette.

golpeada cuando “La Escalera”, sino que había florecido y escalado posiciones de influencia dentro de la colonia. En este sentido, nos parece incorrecto pensar, como lo hace Jill Lane, que “unlike the *bozal*, the *catedrático* was strictly an invention of the stage with no “real life” referent”. Todo lo contrario. El personaje del negro catedrático busca mofarse, desacreditar, a esa emergente clase de color que ya poseía una agenda propia y que empezaba a articular y a exponer su pensamiento.

Hacia 1868 las voces de periodistas y periódicos de color empezaban a ser imposibles de desoír. Durante más de veinte años publicaban periódicos y revistas. Entre aquéllos sobresalían *El Faro* (1842) y *El Rocío*, el primer periódico y la primera revista literaria publicados por individuos de color, fundados ambos por Antonio Medina y Céspedes en 1842 y 1856 respectivamente; *El Ciudadano* y *El Hijo del Pueblo*, fundados ambos por Manuel Alburquerque; *La Unión* dirigido por Casimiro Bernabeu, *El Herald* y *La Lealtad*, por Rodolfo Hernández de Trava²⁸. Todos constituyen la base de lo que diez años después habrá de fructificar con figuras de la talla de Juan Gualberto Gómez (1854-1933), quien dirigirá *La Fraternidad* (1879) y de Martín Morúa Delgado, desde *El ciudadano*.

Por otro lado, después de la desaparición de Juan Francisco Manzano (1797-1854), numerosos escritores negros habían comenzado a publicar. Apenas en 1865, Ambrosio Echemendía había publicado su poemario *Murmurios en el Táyaba*, y en 1867 otro poeta negro, Manuel Roblejo, publicaba sus *Ecos del alma*. Muchos de los poetas

²⁸ No hemos podido cotejar las fechas exactas de estos periódicos, aunque sabemos que, ya sea de manera breve o interrumpida, se publicaron entre los años 1855 y 1880. Cotejar estas fechas es un trabajo pendiente en los archivos de la Biblioteca Nacional de Cuba.

que habrían de componer la antología de *Poetas de color* (1887), compilada por Francisco Calcagno, publicaban desde antes de 1868. Si bien se puede coincidir con Hill Lane en que en *Los negros catedráticos* no hay “real life referent”, en cambio en términos de referencia directa, tampoco hay que ser tan ingenuo como para no pensar que tiene que haber existido una relación entre estas fuerzas sociales y el teatro de esa sociedad. Son los propios periodistas e intelectuales de color los objetos de la burla de los bufos.

Sin embargo, es posible que el bufo considerara inadecuado condescender a una polémica con los intelectuales negros cubanos, en forma de caricatura o parodia directas. Semejante polémica hubiera podido producir el efecto precisamente contrario del que buscaban.

2.6 La lengua

La naturaleza del *negrito* estriba, más que nada, en su lengua: más que un color, el *negrito* es un habla. Por primera vez, y acaso inconscientemente, el principal elemento de identificación del negro había dejado de ser el color de su piel. Ahora era su voz. Conjuntamente con el auge y desarrollo del catedraticismo, floreció en Cuba el personaje de Alifonso, un guajiro o campesino bufo creado por Juan José Guerrero. Este personaje habrá de fijar y dar esplendor, aún hasta nuestros días, al lenguaje campesino. El teatro bufo fue el vehículo para configurar algunos tipos nacionales. El común denominador de todas estas modalidades discursivas es ese protodiscurso cubano. Desde una perspectiva dialectológica, estos textos constituyen los primeros registros del habla nacional más popular. Nos referimos no sólo al congo o al guajiro,

sino a un amplio conjunto de personajes periféricos que años después habrán de aparecer dentro del género bufo y dentro del periodismo de sátira social, como el gallego, la mulata, el chino, etc²⁹.

En el lenguaje de *Los negros catedráticos* predominan los barbarismos, la verborrea barroca, la sobreabundancia de cultismos mal usados y las palabras rebuscadas y deliberadamente raras, la embriaguez de lo que Montes Huidobro llama “el opio del verbo” (*Teoría y práctica*, 36). El catedrático se complace en la lengua por la lengua misma. El léxico no es elegido según su funcionalidad y precisión significativa, sino según su musicalidad y capacidad de evocación. No busca prestigio mediante la precisión lingüística sino mediante la rareza del vocablo. Dicho de este modo y llevado, como ha sido, hasta su propio límite caricaturesco, ¿no sería éste un elemento Parnasiano y evidentemente modernista?, ¿No tendrá el Modernismo cubano trazas de este discurso catedrático³⁰?

Coincidimos con Rine Leal cuando señala, al hablar del siglo XIX cubano, en que al igual que negros también hubo “blancos catedráticos” que soñaban “su salto clasista, marioneta[s] movida[s] por hilos madrileños que imita[n] en su empaque oratorio la retórica fatigante e inútil de las Cortes” (41). El habla de los catedráticos reproduce entonces un complejo colonial más profundo que comparten por igual negros y blancos. Dos impulsos simultáneos y analógicos que podrían tal vez

²⁹ Baste verlos a todos reunidos en *Tipos y costumbres*.

³⁰ Nos referimos aquí al aspecto exclusivamente discursivo. A la restauración y revitalización de vocablos, al regodeo en el lenguaje por el lenguaje mismo, por sus cualidades fónicas o connotativas más que por su precisión significativa. Vale aclarar que en ningún modo la actitud imitativa de modelos europeos a que nos referimos en el texto equivale a la actitud de los modernistas hacia Europa.

hacernos pensar en el catedraticismo como elemento constituyente del carácter nacional.

2.7 Conclusiones

Los “negros catedráticos” son una metáfora de la nación. Revelan no sólo un modo negro, sino cubano. En ese modo nacional desfila el azúcar, el modo de producción capitalista con su transversalidad social, y los nuevos valores que necesariamente conlleva. Nos referimos especialmente a una disolución de las diferencias de clase a favor de las nuevas relaciones de producción. Son las mismas diferencias que habrán de propiciar la advocación de José Antonio Saco a favor de una nación mestiza: una economía capitalista no precisa de esclavos sino de obreros. Los negros no pueden serlo porque son ellos los que representan el esclavismo *per se*; la mejor manera de producirlos es, naturalmente, produciendo mulatos. Según nuestra lectura, *Los negros catedráticos* pueden ser, como en efecto sucede en la lectura tradicional, o bien blancos riéndose de los negros o bien, como a ratos nos parece, blancos riéndose de sí mismos, escondidos tras una máscara negra. Valiéndose del otro, en un vértigo carnavalesco, para decirse unos a otros aquello que no osarían decirse bajo las jerarquías normales. En este sentido, *Los negros catedráticos* constituyen un disolvente social del problema racial.

No podemos saber cuáles fueron las intenciones de Fernández Vilarós al escribir *Los negros catedráticos*. En cambio, al autor sí lo conocemos. Sabemos de su filiación española y anticubana, de sus posiciones racistas y conservadoras. Sin embargo su obra, como la del pintor e ilustrador de costumbres Víctor Patricio

Landaluce (1830-1889), socava los cimientos de sus propias convicciones. Una obra que probablemente buscaba burlarse y escarnecer los modos populares cubanos terminó retratando los aspectos más profundos de la psicología social de la nación. Como dice el dicho: ¡nadie sabe para quién trabaja! *Los negros catedráticos* parece respondernos del mismo modo en que el Mefistófeles de Goethe le responde a Fausto al ser interrogado: “Yo soy una parte de aquel poder que siempre quiere el mal y siempre produce el bien”.

CAPÍTULO 3: CECILIA VALDÉS Y SOFÍA: ENTRE LA CEGUERA Y LA VISIÓN

Oh luz... ¿eres tú lo que ilumina el objeto o el objeto mismo?

Virgilio Piñera

Si algún fantasma recorrió Cuba en el siglo XIX, y si se nos permite parafrasear la famosa frase de Karl Marx, ése fue el del largamente llamado *problema negro*. No creemos equivocarnos si situamos el fin de la trata y la abolición de la esclavitud como las preocupaciones más importantes en el pensamiento cubano del siglo XIX, tanto o más que la independencia política de España. Pero aun más preocupante para las élites cubanas era decidir qué hacer con la masa de negros libres que quedaría en el caso de una eventual autonomía o independencia; o como lo señala Francisco de Arango y Parreño en su Punto segundo (Borrar o destruir la preocupación del color) de la “Representación al Rey sobre la extinción del tráfico de negros y medios de mejorar la suerte de los esclavos coloniales”... “el particularísimo interés que tiene nuestra Isla en que se desaparezca lo más pronto esa funesta preocupación” (531-532).

El patriciado intelectual cubano del siglo XIX se dio a “inventar una nación” (Santí en su *Pensar a José Martí*, 121-136) y a pensar los modos de resolución de ese *problema negro*: cómo integrar al sujeto de color en esa nueva sociedad. El temor de la población blanca a una posible revuelta de esclavos era la pesadilla de las élites. Así lo reitera el mismo Arango y Parreño en su “Discurso sobre la agricultura de La Habana y medios para fomentarla”

La suerte de nuestros libertos y esclavos es más cómoda y feliz que lo era la de los franceses. Su número es inferior al de los blancos, y además de esto debe contenerlos la guarnición respetable que hay siempre en la ciudad de La Habana. Mis grandes recelos son para lo sucesivo, para el tiempo en que crezca la fortuna de la Isla y tenga dentro de su recinto quinientos mil o seiscientos mil africanos (149-150).

Existe un profundo temor de la población blanca a ser sobrepasada por el número de negros y así atravesar por una experiencia similar a la de Haití. Como señalara José Antonio Saco en 1841, “podrán renovarse en Cuba los horrores de Santo Domingo” (*Ideario reformista*, 87). De ahí que la imagen del negro violador de blancas, o de la mulata libidinosa y libertina, como amenazas al *status quo* pasen a constituir paranoias constantes del imaginario colonial, y que contribuyan a agudizar la ya crispada situación social.

Este capítulo se concentrará en este siglo XIX, momento en que la cultura e identidad cubanas adquieren lo que habría de ser su forma y derroteros definitivos (o al menos los que aún las definen) a la vez que se producen lo que Doris Sommer ha llamado *foundational fictions* como mitos fundacionales o arquetipos de la nación³¹. Este capítulo explorará dos intentos de respuesta, dos modos distintos de revelar lo mulato, en dos novelas claves del período: *Cecilia Valdés* (1882), de Cirilo Villaverde y

³¹ Véase Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America* (1991). Sommer analiza novelas claves latinoamericanas que articulan romance y narrativas nacionales para producir un nuevo sujeto nacional. Citamos a Sommer, a pesar del reparo que nos provoca su aproximación al caso cubano.

Sofía (1891), de Martín Morúa Delgado. Nuestra hipótesis plantea que la novela *Cecilia Valdés* busca ocultar el carácter mulato de la nación a la vez que desarrolla una imagen de lo mulato como simple línea divisoria fácilmente reconocible, visible y objetiva, entre lo blanco y lo negro. *Sofía*, en cambio, borra esa división y expande lo mulato hacia todos los ámbitos de la vida cubana como construcción subjetiva y caprichosa de la que virtualmente nadie se escapa. Allí precisamente radica el carácter subversivo de esta novela, a diferencia de la visión conservadora de la novela de Villaverde. Proponemos que son estas las razones que determinaron que *Cecilia Valdés* pasara a formar parte fundamental del canon cubano, mientras *Sofía* fue relegada a un segundo plano. Demostraremos además cómo la posibilidad de una visión de lo mulato como categoría permanente, extensiva y socialmente transversal se reprime en *Cecilia Valdés*. La fórmula para esa represión puede interpretarse a través de eso que Pierre Bourdieu ha llamado “lo impensable” (*l’impensable*), y que más tarde ha desarrollado Michel-Rolph Trouillot en su *Silencing the Past. Power and the Production of History* (1995). Entendemos “lo impensable” como aquella posibilidad teórica que no se ajusta a nuestro sistema de valores, para cuya interpretación y análisis no contamos con las herramientas adecuadas, y por consiguiente la reprimimos y negamos su realidad. Así, al separarse de lo mulato por una demarcación pretendidamente clara, la visión blanca de *Cecilia Valdés* convierte lo mulato en un elemento exógeno sobre el cual puede reflexionar de modo pretendidamente objetivo. Esa imposibilidad del mundo pretendida y exclusivamente blanco de reconocerse mulato es precisamente el umbral “impensable” que *Sofía* destruye, o que al menos socava. En la novela de Morúa Delgado, la sociedad colonial

blanca es forzada a mirarse a sí misma y a pensar en su propia mulatez, esta vez convertida en algo endógeno y caprichosamente subjetivo.

A *Cecilia Valdés* se le ha considerado tradicionalmente un estudio de la psicología del mulato y, por extensión, de la lógica psicosocial del sistema esclavista cubano. En efecto, hasta nuestros días esta novela es una fuente canónica para entender el siglo XIX en Cuba. Lo expresó con claridad Enrique José Varona (1849-1933): “Cecilia Valdés es la historia social de Cuba” (*Acerca de Cirilo Villaverde*, 102). Una relectura de *Cecilia Valdés*, de acuerdo a la reflexión contenida en *Sofía* y en la crítica explícita de Morúa Delgado a Villaverde, nos devuelve la novela como texto de un blanco que no quiere ni puede revelar la psicología de color. La novela se nos presenta, entonces, como el paradigma más reaccionario de la nacionalidad, concordante con los intereses de las élites blancas, a diferencia de esa posibilidad “impensable” de integración de la novela de Morúa Delgado.

Por otro lado, *Cecilia Valdés* fue la primera novela cubana aclamada en el extranjero, donde fue recibida no sólo como un mecanismo de denuncia, sino como una obra de arte -una novela que marcó la mayoría de edad del género en la isla. Ahí está el conocido elogio de Benito Pérez Galdós a Villaverde: “He leído esta obra con tanto placer como sorpresa porque, a la verdad (lo digo sinceramente esperando no lo interpretará usted mal), no creí que un cubano escribiese una cosa tan buena. Sin que pretenda yo pasar por competente en esta materia, debo manifestar a usted aquel acabado cuadro de costumbres cubanas honra el idioma en que está escrito. Por lo que de su obra se desprende, enormes diferencias separan su pensar de usted del mío

en cuestiones de nacionalidad; pero esto no impide que le salude cordialmente como admirador y amigo suyo" (Isern, 100).

De las palabras de Galdós se desprenden, a lo menos, dos conclusiones. La primera, ya mencionada, es el reconocimiento de *Cecilia Valdés* como primera gran novela cubana, con lo cual queda incorporada a las grandes corrientes europeas. La segunda es el reconocimiento implícito de la nacionalidad e identidad cubanas diferentes de lo español. Todo ello es particularmente significativo en el contexto político de Cuba y para la agenda del propio Villaverde. El reconocimiento internacional sobre las "cuestiones de nacionalidad" calza bien con los planes e ideas de nación de las elites criollas y con las aspiraciones que quedaron pendientes luego de la guerra separatista llamada "de los Diez Años" (1868-1878). Así la crítica internacional se combinó con los elogios de la crítica local, heredera de las ideas del grupo delmontino, que abrigaba un creciente y vigoroso proyecto de nación. Dicha conjunción de factores e ideas propiciaron la recepción del texto como una suerte de fundación mítica de Cuba.

Sin embargo, pocos meses después de la publicación de *Cecilia Valdés*, Martín Morúa Delgado (1857-1910), cubano mulato, la atacó en "Las novelas del señor Villaverde", un corrosivo artículo donde cuestiona tanto el lenguaje como la idoneidad moral de la novela: que Villaverde no hubiera podido despojarse de una actitud racista y, sobre todo, el desajuste de la novela con la realidad histórica.

A pesar de la crítica de Morúa Delgado, en un medio tan dado a la polémica como el habanero de fin de siglo, ningún crítico de aquellos que, según el propio Morúa, "no hacían más que sonar el estupendo bombo de las alabanzas" (71), se dio

por aludido. Como tampoco reaccionaron ante la publicación de *Sofía* (1891), la novela de Morúa Delgado que en nuestra lectura consideramos una reescritura de *Cecilia Valdés*. Por eso cabe preguntarse: ¿por qué nadie recogió el guante lanzado por Morúa? La primera razón es porque no convenía tocar a *Cecilia Valdés*, el mito fundacional perfecto que respondía tanto a los intereses revolucionarios cubanos como a los de la oligarquía criolla –y que acaso eran los mismos. Pero una segunda razón, por cierto no menor, es seguramente la negativa de estos intelectuales blancos a condescender a una polémica con un negro, como lo era Morúa.

Resulta importante constatar cómo un discurso opuesto a las tesis contenidas en *Cecilia Valdés* fue desplazado por la crítica oficial, que de hecho lo ha excluido del canon. Tal es el caso de *Sofía*, que plantea muchos cuestionamientos a Villaverde. Numerosos estudiosos de la literatura cubana –Remos, Henríquez Ureña, Portuondo, Vitier– apenas lo mencionan, y se limitan a enfatizar la acción cívica y política de Morúa Delgado³². Incluso José Martí lo ignora por completo en su artículo “Cirilo Villaverde”³³ (“Patria”, 1894), y esto a pesar de que las tesis de Morúa contradicen directamente las afirmaciones martianas³⁴. Cabe preguntarse: ¿por qué se aceptó con tanta facilidad la visión de Villaverde sobre la nación y el problema racial, sin cuestionamiento ni contrapesos? ¿Por qué no hicieron eco ninguna de las observaciones de Morúa Delgado, incluso aquellas sobre los aspectos formales de

³² A partir de la *Antología de la novela cubana* (1960), de Lorenzo García Vega, *Sofía* comenzó a recibir una mayor atención de parte de la crítica. No obstante, aun es una novela poco trabajada y de ningún modo canónica.

³³ Véase este artículo en *Acerca de Cirilo Villaverde*, 98-100.

³⁴ En su “Cirilo Villaverde” (*Acerca de Cirilo Villaverde*, 98-101), Martí llamó a Villaverde “escritor útil” y a *Cecilia Valdés* “inolvidable novela”. Del estilo dijo, “si quieres

Cecilia Valdés? ¿Por qué *Sofía*, a pesar de que interpela directamente las tesis de Villaverde en *Cecilia Valdés*, quedó en un plano remoto y no participó del debate nacional sobre lo mulato?

La primera respuesta es la de Perogrullo: porque *Sofía*, a diferencia de *Cecilia Valdés*, no sintonizaba con las ideas de raza y nación que han propugnado históricamente las élites criollas³⁵. En lo que sigue intentaremos arrojar más luz sobre estas preguntas. Para ello, articularemos el ya mencionado concepto de “lo impensable”. Cada vez que sea usada una específica terminología teórica, intentaremos describir su sentido dentro del contexto. Así, toda conceptualización teórica guardará relación con la amplia bibliografía durante más de cien años acumulada sobre ambas novelas. Por último, las ideas cubanas sobre la economía de plantación de Leví Marrero, o de Manuel Moreno Friginals, así como el concepto de transculturación de Fernando Ortiz, si bien no están expresadas y desarrolladas de modo aislado, subyacen al argumento de este capítulo.

3.1 Sobre Cirilo Villaverde

Cirilo Villaverde (1812-1894) es el gran costumbrista que devela los entreveros

castellano hermoso, lee a Cirilo Villaverde”.

³⁵ La oligarquía cubana, ideológicamente representada por el movimiento anexionista/ reformista –del cual formó parte Cirilo Villaverde– durante casi todo el siglo XIX, consideró al negro la raíz de los males cubanos y por lo tanto, como elemento negativo que convenía mejor mantenerlo esclavo que libre. Por otro lado, debido al alto índice de esclavos nacidos fuera de Cuba y a la brutal forma de la esclavitud que coartaba la efectiva integración del negro en la sociedad cubana, el negro era visto como extranjero por gran parte de la sociedad blanca. Para un tratamiento más extenso de este problema, véase a Moreno Friginals, en su *Cuba/España*, 256-273.

de la sociedad esclavista cubana del siglo XIX, y con ello las iniquidades del sistema. Nacido y criado hasta los once años en un ingenio pinareño del cual su padre era médico, el joven conoció de primera mano los horrores de la esclavitud y de ese modo comprendió el núcleo económico y social de Cuba: la plantación azucarera, el ingenio. En 1823, Villaverde se trasladó con su familia a La Habana, donde estudió filosofía en el Seminario de San Carlos y dibujo en la Academia San Alejandro. En 1834 obtuvo el título de Bachiller en Leyes, en la Universidad de La Habana.

Poco tiempo trabajó como abogado. Rápidamente lo sedujo el magisterio y sobre todo el periodismo literario. Como parte del cuerpo de redacción de *El faro industrial*, publicó allí gran parte de su obra temprana: obras como *El ciego y su perro*, *La peineta calada*, *El guajiro*. Asimismo, por esos años (circa 1859-1862), en la *Miscelánea de útil y agradable recreo* publicó sus novelas *El ave muerta*, *La peña blanca*, *El perjurio* y *La cueva de Taganana*. Fue durante este período temprano que Villaverde comenzó a participar en la influyente tertulia de Domingo del Monte (1804-1853), el más activo centro de pensamiento del siglo XIX cubano. Allí, entre 1836 y 1843, convergieron los intelectuales más significativos de la época para, en palabras de Santí, “inventar una nación”: novelistas como Ramón de Palma, Anselmo Suárez y Romero, filósofos como José de la Luz y Caballero o Manuel González del Valle, hombres de ciencia, como Felipe Poey, bibliógrafos como José Antonio Echeverría, y juristas como José Antonio Cintra, entre otros³⁶. Inclusive poetas “de color” -como el mulato Gabriel de la Concepción Valdés (“Plácido”) y el negro esclavo Juan Francisco Manzano -cuya

³⁶ Véase Santí; “La invención de una nación”, en su *Pensar a José Martí*, 121-136.

libertad fue comprada mediante suscripción realizada por los blancos pudientes de la tertulia- participaron de las reuniones conjuntamente con magnates y esclavistas blancos, lo cual hizo de esa tertulia el primer centro intelectual racialmente integrado dentro de la historia de Cuba. Asimismo, fue dentro de este grupo, bajo el auspicio y coordinación de Domingo del Monte, que se escribieron entre 1835 y 1886, según el juicio de William Luis, las primeras obras antiesclavistas cubanas. El propio del Monte “commissioned antislavery narratives from Tanco y Bosmeniel, Suárez y Romero and the slave Manzano. These works were written with an immediate purpose in mind: to bring an end to slavery and the slave trade” (*Literary Bondage*, 4)

A partir de la llamada “Conspiración de La Escalera” (1844), circunstancia en que fue dramáticamente disuelta la tertulia delmontina, Villaverde se volvió un sospechoso para las autoridades coloniales. Con Domingo del Monte y José María Heredia exiliados, “Plácido” fusilado y tantos otros encarcelados, se redobló la represión colonial y con ella se catalizaron las aspiraciones de un emergente nacionalismo criollo. Así, en 1848 la participación de Villaverde en la “Conspiración de la Rosa Cubana” lo llevó a una condena de cadena perpetua, aunque logró evadirse de la cárcel y escapar hacia los Estados Unidos. Aquí pasó más de la mitad de su vida, donde trabajó desde diferentes perspectivas para separar a Cuba del yugo español. Fue secretario del caudillo separatista Narciso López (1797-1851) hasta su muerte. Sólo entre 1858 y 1860, al amparo de una amnistía, Villaverde regresó a La Habana, donde trabajó como redactor literario del periódico *La Habana* y director de la imprenta “La Antilla”. Regresó a Nueva York en 1860, donde trabajó como redactor en *La América* (1861-1862) y en el *Frank Leslie's Magazine*. En 1864 abrió, con la

colaboración de su esposa, Emilia Casanova, un colegio en Weehawken, New Jersey. Al año siguiente, formó parte de la Sociedad Republicana de Cuba y Puerto Rico, en cuyas *Publicaciones* colaboró y luego paso a dirigir *La Ilustración Americana* (1865-1869). Al estallar la Guerra de Independencia en 1868, pasó a formar parte de la junta revolucionaria establecida en Nueva York. Al momento del estallido de la guerra de independencia, Villaverde ya es un hombre maduro que ha transitado por diferentes perspectivas políticas e ideológicas, desde el reformismo liberal de José Antonio Saco (con reparos), pasando por el separatismo, hasta las posiciones independentistas de 1868. Sin duda, el tipo de integración racial que se consolida en este año, con el inicio de la guerra, era muy distinto de la que tuvo lugar más de veinte años antes, durante la tertulia delmontina. El negro, antes sujeto pasivo, beneficiario de los afanes filantrópicos de los intelectuales blancos, había ahora desarrollado su propia agenda, a la vez que ascendido en cuanto a su jerarquía efectiva respecto al blanco. Por primera vez en la historia cubana negros y blancos estuvieron relativamente homologados en rango e influencia. Por ejemplo, la alta jefatura del ejército libertador fue racialmente mixta, así como más del 65% de la tropa fue compuesto por negros y mulatos³⁷.

3.2 Génesis de *Cecilia Valdés*

La escritura de *Cecilia Valdés* tomó un largo aliento: entre el cuento original (La

³⁷ Para los datos sobre la composición racial del ejército libertador, véase la *Historia de la nación cubana*, la cual indica el 65%, a pesar de que ese porcentaje varía en otros textos, incluso hasta el 95 %, como calcula Esteban Montejo, en *Biografía de un cimarrón*. Consúltese también el estudio de Aline Helg, *Lo que nos corresponde*.

Habana, 1839) y la novela final homónima (Nueva York, 1882) pasaron más de cuarenta años. Este hecho naturalmente provoca un desfase en cuanto a las ideas latentes en el texto. Otro elemento a considerar es el hecho de que la acción se desarrolle en la década de 1830, lo cual permite al narrador realizar proyecciones que socavan, y contradicen en muchos casos, el discurso dominante de la novela.

Como sabemos, *Cecilia Valdés* fue el producto final desarrollado a partir de un cuento homónimo publicado en la revista *La siempreviva* (La Habana, 1839). A pesar de que la trama original se mantiene en rasgos generales, Villaverde introduce numerosos cambios a su segunda versión, casi tantos como pueden caber en más de medio millar de páginas de diferencia: el relato original tenía poco más de 20; la novela pasaba de las 600. El cuento, escrito en respuesta a la solicitud de Miguel del Portillo de escribir "Aun artículo de costumbres cuyo asunto fuese las ferias del Ángel"³⁸, fue ampliado y transformado, atravesado por nuevas situaciones y personajes. El cambio más significativo, sin duda, fue el despliegue de la vigorosa agenda antiesclavista, que estaba ausente en el cuento original: "En la *Cecilia Valdés* de 1839", dice Imeldo Álvarez García, "no se aborda el tema abolicionista, no se esboza en lo más mínimo el problema de la esclavitud, tan vivo, en todos los aspectos, en la refundición definitiva de 1882" (317). En efecto, cerca de dos tercios de la novela se desvían de la trama del cuento original para retratar la vida de los ingenios, las intrigas de la trata y la complicidad de la burocracia colonial en ella, así como la vida y vicisitudes de la pequeña burguesía mulata. Por tanto, el afán abarcador de la

³⁸ Este dato, que no he podido confirmar, es tomado de Rodríguez Herrera, "Estudio crítico a *Cecilia Valdés*".

novela hace que en ella se registren casi todas las contradicciones que preocupaban a la sociedad de la época, y probablemente de las épocas posteriores. En palabras de Enrique Sosa Rodríguez:

El novelista quiere informar al lector de toda la intrincada división y discriminación colonial: clasista, nacional y racial, a través de sus más variados grados y matices pigmentarios: la escisión esclavo-esclavista, hombre libre-hombre esclavo, rico-pobre, peninsular-criollo, militar-civil, esclavitud urbana-esclavitud rural; de los “tipos”: vendedores ambulantes, “curros” del Manglar, comerciantes peninsulares, traficantes de esclavos, guardieros, cimarrones, rancheadores, mayores, “mulatas de rumbo”, oligarcas, “grandes” de España, criminales, esbirros a sueldo de Vives.” (*Apreciaciones*, 395)

Villaverde acometió una novela enciclopédica, una suma de la nación, a través de la cual se la pudiera intuir, conocer de cerca y en profundidad. Precisamente de este modo es como la novela fue recibida por sus contemporáneos y por las generaciones posteriores. *Cecilia Valdés* pasó a ser metonimia de la nación: un atajo para comprender a Cuba.

Otro cambio importante entre el cuento de 1839 y la novela final fue, como constata Madeline Cámara³⁹, la *africanización* de Cecilia: la protagonista pasó a ser descrita por un “lenguaje menos metafórico y más cercano a la retórica descriptiva heredada de la medicina de la época que asocia físico a carácter de manera

determinista” (25). Sin embargo, debemos detenernos en este asunto, por el carácter ambiguo que en la cita reseña la palabra “determinista”.

Lo más probable es que Villaverde articulara su texto en relación a las teorías de fisiología frenológica de Franz J. Gall, que tan en boga estuvieron durante el siglo XIX. No se refiere por tanto al determinismo social de Emile Zola⁴⁰, concepto, en cambio, que sí tendrá eco en la novela de Morúa. Dicho de otro modo, muchas de las aparentes similitudes entre Villaverde y Zola se deben a esa influencia común que la ciencia tuvo en mayor o menor grado, no sólo en ellos sino en la mayoría de los narradores de la época. En efecto, los rasgos afroides de la protagonista aparecerán más marcados en la novela. Esto tenderá a justificar desde un punto de vista racista el comportamiento disoluto y vulgar de Cecilia en esa versión, quien en palabras de Cámara “no tocará el arpa y será capaz de sonsacar a Leonardo, lejos de huirle [como hizo en la primera versión]” (25)⁴¹.

El núcleo narrativo de *Cecilia Valdés* lo constituye la historia de amor e incesto entre la mulata Cecilia y su medio hermano Leonardo. Sin embargo, la trama de la relación de Cecilia con Leonardo es apenas un tercio de la novela que sirve de marco a los capítulos centrales (en términos del lugar que ocupan en el libro), relativos a la esclavitud y a las relaciones sociales dentro del sistema esclavista. De esta manera, se crea una dicotomía entre la agenda ética de Villaverde y su fabulación. Como describe Matías Montes Huidobro, la coexistencia de una novela antiesclavista, “de lo que deja

³⁹ También lo dijo antes Jean Lamore, en su edición crítica de *Cecilia Valdés*.

⁴⁰ Acerca de las ideas literarias de Zola, se puede consultar a Edda Cantoni, *Appunti sull'ideologia di Zola*.

⁴¹ Un punto de vista avalado, desde luego, por las teorías del mencionado Gall, Buffon,

mayor constancia toda la tercera parte de la novela, (...) sin duda la más coherente” (18) y de una intriga folletinesca que expresa “una sexualidad naturalista de bajo fondo” (18). Sin embargo, es precisamente por esa fabulación que “la novela se vende y queda arraigada a lo popular y a la cultura nacional, no por su ética sino por su fabulación (...) es por eso que la novela se llama *Cecilia Valdés* y no *La Tinaja*” (*Ibid.*, 18). Por tanto, para Montes Huidobro, el título de la novela viene a ser una estrategia de *marketing*, un “gancho” comercial para llevar al lector hacia un supuesto “verdadero propósito” ético del libro⁴². La persistencia en esta línea reflexiva acabaría conduciéndonos a la aporía de la falacia de la intención [*intentional fallacy*], es decir, la imposibilidad de conocer la motivación o intención que tuvo el autor al escribir su obra. De lo que no cabe duda, es que el libro de Villaverde efectivamente contiene una profunda crítica de la trata de esclavos, algo que en palabras de Jean Lamore es “el corazón de la novela” (“Introducción”, 25). Es precisamente en el modo de cómo se aborda el problema de la trata, así como en la denuncia de la corrupción de la burocracia colonial, que se reconocen algunas de las ideas del grupo delmontino, y específicamente las de José Antonio Saco, dentro de la novela.

3.3 Sobre Martín Morúa Delgado

Morúa Delgado (1857-1910) nació en Matanzas, hijo de una negra, de nación

Linneo y Cuvier, entre otros.

⁴² No hay que excluir que el nombre femenino en el título era una moda de la novela decimonónica: *Fortunata y Jacinta*, *Madame Bovary*, *Ana Karenina*, *Thérèse Raquin* o *Madeleine Féral*.

Gangá, y de padre vasco⁴³. El matrimonio racialmente mixto tuvo cuatro hijos, quienes se desarrollaron en el seno de un hogar constituido, algo inusitado dentro de la estructura social cubana de la época⁴⁴. El joven Martín aprendió el oficio de tonelero (fabricante de toneles), de cuyo gremio llegó a ser secretario. El excepcional entendimiento de que dio muestras en la escuelita del barrio de Pueblo Nuevo, en Matanzas, combinado con su liderazgo gremial, convinieron en una mirada crítica de la sociedad de su tiempo. Por su trabajo en el gremio, Morúa toma contacto hacia 1878 con los círculos revolucionarios, especialmente con el “Club Revolucionario”, de Key West.

Hacia 1879, su progresiva radicalización revolucionaria precipitó su traslado a La Habana. Allí, en medio de penurias económicas, pide trabajo a Juan Gualberto Gómez, uno de los intelectuales y patriotas negros más respetados, y por entonces director del periódico *La Fraternidad*. La primera entrevista con Gómez marcó el cariz de una larga y áspera relación entre los dos hombres. Según Morúa, en sus apuntes biográficos, Gómez lo recibió con las “ínfulas de un literato afortunado”. Para rematar, Gómez le ofreció su mesa; aunque cronométricamente le advirtió que almorzaba entre once y doce y cenaba entre seis y siete. Morúa no aceptó lo que calificó como un desdén paternalista y al final encontró trabajo en *El Ciudadano*, otro periódico de negros, por entonces enredado en una polémica con *La Fraternidad*. La

⁴³ Algunas fuentes la consignan como criolla (Aleida Portuondo) y otras (Nicolás Guillén) como africana.

⁴⁴ Sobre la relación de los padres de Morúa, también hay bastante concordancia: según Horrego Estuch, “de estas relaciones matrimoniales se formó un hogar ejemplarizante” (8); según Aleida Portuondo, Morúa “nace en un verdadero hogar, donde al relativamente holgado medio de vida de la familia le acompaña la atmósfera

polémica entre ambos periódicos marcaría el tono de la polémica entre Morúa y Gómez: el primero, a favor de una integración racial, obtenida por medio de una ilustración y de un compromiso social, volitivo e individual, que asegurara el ascenso del negro en la sociedad; el segundo, por medio de la organización del negro en movimientos sociales reivindicativos, como lo fue el propio “Directorio” de Juan Gualberto. Hacia 1880, Morúa huye de Cuba, se traslada a Key West, donde continuará su labor periodística y patriótica desde las filas del Partido Liberal. En 1890 regresa a Cuba y reside allí hasta el estallido de la Guerra de Independencia (1895), fecha en que regresa a los EEUU. Luego volverá definitivamente a Cuba, en 1898, para incorporarse a las filas del Ejército Libertador. Después del establecimiento de la República, Morúa desempeñó varios altos cargos políticos, entre ellos, el de senador.

Morúa Delgado ha pasado a la historia de Cuba, en primer lugar, como político negro. Agrego el adjetivo a propósito, porque es ésta la principal cualidad que se le destaca: el único negro (recalco su raza para continuar en la misma línea) en la historia de Cuba en ocupar la presidencia del Senado. Precisamente, la principal gestión legislativa por la que se le recuerda es por la polémica “Ley Morúa” de 1910. Esta “ley”, que no fue tal, fue en realidad una enmienda al artículo 17 del Código Electoral que prohibía la organización de partidos políticos integrados por personas de una sola raza o color. Por tanto, la vigencia de la figura de Morúa ha quedado circunscrita a un ámbito de lucha por los derechos del negro y su integración en la sociedad cubana.

de amor y ternura de dos seres que se amaron por encima de las diferencias” (5).

3.4 Génesis de Sofía

Sofía (1892) se publicó en Key West, como parte de una serie de cinco novelas a titularse “Cosas de mi tierra”, de la cuales sólo llegaron a publicarse las dos primeras: *Sofía* y *La familia Unzuazu* (1901). Para la mayoría de quienes han escrito sobre el tema, *Sofía* fue concebida como reescritura de *Cecilia Valdés* y como reacción a sus tesis. Vera Kutzinski va más allá de la simple conjetura y arguye sin mayores pruebas que *Sofía* “is explicitly conceived as a corrective to what many still believe is the most Cuban of novels, *Cecilia Valdés*” (102). William Luis, más prudente, constata que “*Sofía* is mainly a commentary on, and a rewriting of, Cirilo Villaverde’s *Cecilia Valdés*” (*Literary Bondage*, 141). Más adelante el mismo Luis sugiere que “we may wonder if Morúa would have written *Sofía* if Villaverde’s novel had not existed” (143).

Sin embargo, más allá de estas disquisiciones, recordemos que apenas siete meses después de la publicación de *Sofía*, Morúa Delgado publica su artículo crítico “Las novelas del señor Villaverde”. Allí Morúa explica su postura respecto de *Cecilia Valdés* y elabora su idea programática de la novela como género: “La novela en nuestros tiempos ha de ser una preciosa miniatura de la vida humana” (64). Cabe suponer, por tanto, que *Sofía* es el primer experimento de las ideas de Morúa sobre la novela en general, y sobre *Cecilia Valdés* en particular, expuestas más tarde en su artículo sobre Villaverde. Experimento, por cierto, que no concuerda con las premisas planteadas en el artículo, ya que, como veremos más adelante, la novela de Morúa se distancia de la novela de costumbres y del hecho social concreto para adentrarse en un ámbito plenamente alegórico. Sin embargo, Morúa construye un conjunto de situaciones similares a las de *Cecilia Valdés* y las recrea de acuerdo a su

propia perspectiva ideológica. En palabras de Richard Jackson: “Morúa saw in Villaverde a typical example of a White who still harbored prejudices against Blacks; it was precisely Villaverde’s racial approach that Morúa opposed in his own antiracist view” (61).

En su artículo, Morúa constata que “el autor [Villaverde] no ha podido aún despojarse del maligno espíritu de aquellos tiempos” (77). En otras palabras, Villaverde no puede criticar las injusticias del modelo colonial porque él mismo se beneficia de ellas, como blanco ilustrado y como representante de la oligarquía liberal criolla. Sus ideas acerca del tema negro son, a vista de Morúa, paternalistas e inmorales, y por ello perniciosas para la cabal solución del problema. De este modo, según Morúa, *Cecilia Valdés* no sólo falla en el *delectare*, sino también en el *docere*, es decir como el vehículo de educación y de desarrollo social que debería ser. Por eso Morúa percibe la novela como un texto racista que mantiene las bases profundas del *status quo* colonial: Así la novela es obra de arte literaria que ha de satisfacer el buen gusto, conteniendo a la vez un fondo de útil enseñanza, un fin moral, tendiente al perfeccionamiento social, *Cecilia Valdés* no es una novela, o, por lo menos, no es tan buena como se la supone” (77).

Según Morúa, además, *Cecilia Valdés* no sólo “no es buena” porque es inmoral; también porque está mal escrita: “Villaverde no tiene estilo ninguno” (95). Incluso, desdeña calificarla tanto de *novela* como de *histórica* y la llama “un cuento largo con ribetes cronológicos” (77); seguramente en la renuencia de Morúa hacia calificarla como novela influye el que la primera versión de *Cecilia Valdés* haya sido un cuento. Para Morúa, la acuciosidad histórica no reside en verificar los escenarios, situaciones

y sujetos de la novela en la ciudad y en la historia “reales”. El hecho de que Morúa sitúe la acción de su novela en “la pintoresca señorial ciudad de Belmiranda” (1), espacio ficticio que por su descripción se asemeja bastante a su Matanzas natal, revela una concepción alegórica de la historia: más centrada en el plano de las ideas que en el de los hechos. Dicho de otro modo, en esta perspectiva determinista los hechos históricos, las estructuras y las instituciones sociales deben ser entendidos como producto de ciertas ideas específicas. Morúa desarrolla un tratamiento más abstracto y filosófico que histórico, político o económico, como en efecto fue el caso de Villaverde.

A juicio de Morúa, los personajes históricos que aparecen en el texto de Villaverde sufren una intervención que los convierte en cajas de resonancia del autor. Morúa llama a estos personajes históricos y a las situaciones que se generan en torno a ellos, “arbitrarias adulteraciones”, e inmediatamente las atribuye a la “insuficiencia imaginativa del que las compone” (77). A pesar de su crítica, Morúa se abstiene de introducir personajes o situaciones históricas, como lo comprueba la inexistente ciudad de Belmiranda, donde el autor sitúa la historia.

En todos los incidentes históricos de *Cecilia Valdés* que Morúa impugna como falsos o maliciosos participan únicamente negros o mulatos. Ni una sola situación pretendidamente histórica y protagonizada por blancos es cuestionada por Morúa. Nos preguntamos si acaso Villaverde no adultera la historia de los blancos. Si lo hace o no, no lo sabremos por la pluma de Morúa, a quien probablemente no le importaba demasiado. Le interesa fijar únicamente la historicidad de los sujetos negros involucrados para así integrarlos a la sociedad, *restituirlos* a ella, algo que considera

saboteado por la tendenciosa pluma de Villaverde. Tal vez el mejor ejemplo sea el personaje del sastre Uribe (en la situación pretendidamente histórica más cuestionada) quien, según Morúa, se presenta “como reconcentrado enemigo de la raza blanca (...) [cuando en realidad] no hizo en su vida otra cosa que mucha ropa que pagaban generosamente los acaudalados *dandys* habaneros” (78). En esta defensa de Morúa es evidente un amargo intento de reparación, de instituirse como legítima voz del sujeto negro cubano del siglo XIX, falseada según Morúa por Villaverde y avalada por los más importantes críticos de la época.

Sofía contiene muchas menos tramas secundarias que *Cecilia Valdés*. Sin embargo, este hecho, como veremos, no la hace menos compleja. Como sabemos, la novela de Morúa repite el tópico del incesto y de las relaciones interraciales. Sin embargo, hay un elemento que complica la trama en relación a su precursora: el personaje de Sofía no es mulata, sino blanca, equivocadamente esclavizada. Esto, como veremos, constituye una cuña que socava todo el imaginario colonial que se reproduce en *Cecilia Valdés* sobre los supuestos caracteres visibles y objetivos de la identidad racial cubana. La tesis de *Sofía* revierte lo mulato como categoría mucho más compleja que subsume lo que de blanco pudiera quedar en la sociedad cubana.

En *Sofía*, como indica el título, la trama se centra más en el protagonista, lo cual conlleva un desperdicio de una amplia gama de posibilidades. Así como Morúa se centra en la fábula de Sofía y la construcción de su alegoría, así también se reduce la posibilidad de réplica a Villaverde. Por ejemplo, respecto de las organizaciones sociales (específicamente las de color) coloniales y sobre todo de la naturaleza de la plantación, la cual es apenas esbozada en el paso de Sofía por el ingenio.

Se ha dicho que los personajes de *Sofía* son menos trabajados que los de *Cecilia Valdés*. Pero el hecho que incluso los personajes negros también caigan en esta carencia es uno de los puntos más laxos de la novela. Después de las críticas de Morúa por el deficiente tratamiento de los personajes negros de Villaverde, cabía esperarse una réplica mucho más contundente en este punto. Al cuestionar la idoneidad de Villaverde para hacer hablar a los negros, Morúa reclama implícitamente una literatura hecha por y para negros como principal vehículo de educación para superar las taras del sistema esclavista y contrarrestar los prejuicios -e ideología- de los blancos. *Sofía* defiende el carácter ilustrado que habría de tener el cambio social. El vocero de esta ideología es el personaje de Eladislao Gonzaga, el joven abogado blanco a quien podríamos reconocer como *alter ego* de Morúa:

El periódico, amigos míos, ha de contribuir poderosamente a la regeneración del esclavo [inclusive ya] un joven de color había concebido de publicar un periódico dedicado a la exposición de las aspiraciones de la raza negra en Cuba. El pliego, dijo, estaba muy bien escrito, muy razonado, y con grandes esperanzas de obtener un decidido apoyo de aquel ilustrado centro (71-72).

Sin duda hay un importante elemento autobiográfico en el fragmento anterior. ¿Quién duda que ese voluntarioso “joven de color” que se menciona sea el propio autor? Morúa Delgado, él mismo periodista, nunca cejó en la lucha por mantener en Cuba una prensa liberal y combativa que defendiera los intereses de la raza de color. Así reza la empresa que puso en el periódico *El Pueblo*, fundado por él mismo en Matanzas, en 1880: “Sin libertad no hay vida, mas sin ilustración no hay

libertad” (Guillén, 8)⁴⁵. En efecto, la postura de Morúa sobre la incorporación del negro a la sociedad civil podría calificarse de “evolucionista”, una integración debida a la Ilustración y, sobre todo, al trabajo conjunto con el conglomerado blanco. Contraria a la de Morúa, fue, como hemos señalado, la opinión encabezada por el general Juan Gualberto Gómez y su célebre “Directorio Central de las sociedades de color de Cuba”, organización fundada en 1882 que buscaba la lucha por la integración de los negros a través de métodos pacíficos. En su primer año de existencia, el Directorio consiguió la desegregación de los espectáculos públicos, lo cual hace a Gómez, en tal sentido, precursor de figuras como Mahatma Gandhi o Martin Luther King Jr. Morúa Delgado, según Nicolás Guillén, “laboró [contra el Directorio] con fiereza digna de mejor propósito” (34).

Morúa rechaza la idea de un movimiento negro autónomo, en el sentido que Juan Gualberto Gómez lo concebía. Sin embargo, a la vez rechaza, por razones tanto formales como de fondo, la implícita idoneidad del sujeto blanco, tan patente en *Cecilia Valdés*, para hablar por y para los negros y, con ello, para constituirse en agente del cambio social. Empero, aún en nuestros días, un crítico tan autorizado como Jean Lamore repite que el habla de negros y mulatos en *Cecilia Valdés* es de “un interés indiscutible” (49), desdeñando así el hecho de que Morúa, hijo de negra gangá, hubiera desacreditado las dotes de apuntador fonético de Villaverde: “el ingrato sonido que producen las voces erróneas bastante mal imitadas, demostrando que la onomatopeya no es lo privativo del señor Villaverde, pues ninguno de los diálogos de

⁴⁵ Este dato es aportado por Nicolás Guillén (8); sin embargo, según Horrego Estuch (21) el primer número salió en noviembre de 1879.

remedo [del habla bozal] tiene gracia, porque son del todo inexactos” (83).

Para Morúa, los negros en *Cecilia Valdés*, especialmente María de Regla en su largo monólogo (capítulo VIII, tercera parte), no hablan por sí mismos. Más bien funcionan como muñecos de ventrilocuo a través de los cuales habla Villaverde, quien se apropia de la voz de aquéllos en función de sus propios intereses de clase: “yo no creo que María de Regla hablase tanto para hacer su historia (...). El autor quiere hablar y habla.” (83). Con esta idea, el propio Morúa anticipa de algún modo la tesis de Antonio Vera León: “la paradoja del antiesclavismo literario fue desear un sujeto blanco, pero tener que contar con el lenguaje del negro para la articulación del discurso literario nacional” (22). Morúa reclama para sí, implícitamente, aquello en lo que encuentra a Villaverde incompetente: develar las iniquidades coloniales mediante la articulación de la voz del negro. En resumen, un narrador blanco -como el de *Cecilia Valdés*- no puede, ni mucho menos desea, constituirse en portavoz de una agenda negra.

Resumamos, entonces, las críticas de Morúa sobre *Cecilia Valdés*. Son tres:

Es mala como novela porque “no tiene estilo ninguno” y porque es un “cuento largo con ribetes de adulteración histórica” (77). De este modo anula la ya clásica definición de novela histórica: “no acaba de ser novela ni es histórica” (77).

Es mala porque no se ajusta a la realidad histórica o lingüística como Villaverde pretende que sea y es inmoral porque no subsana la inmoralidad de la colonia; por el contrario, la reproduce: “el autor no ha podido aún despojarse del maligno espíritu de aquellos tiempos, y se manifiesta poderosamente inficionado de la epidemia colonial” (78), Todo lo cual hace imposible que logre establecerse

moralidad a partir de *Cecilia Valdés*, especialmente en la denuncia de la esclavitud y la situación del negro.

El gran defecto de Villaverde, juicio de Morúa, fue su aceptación pasiva del “orden establecido” (80), lo cual, como hemos dicho constituye una inmoralidad. *Cecilia Valdés* se desplaza hacia un plano más cercano a una postura paternalista que a una idea efectiva de justicia social, lo que a juicio de Morúa debiera ser un contenido de toda novela: “un fondo de útil enseñanza, un fin moral” (77). Debemos constatar, sin embargo, la contradicción entre este aserto y *Sofía*: Morúa se deja seducir más por las ideas que por los hechos, más por la alegoría que por la exposición relativamente verosímil de su contingencia histórica.

Como hemos visto, la reprobación de *Cecilia Valdés* por parte de Morúa pone a éste en una abierta polémica con los principales críticos cubanos de la época, muchos de ellos, como él mismo, independentistas, mambises y miembros del Partido Revolucionario Cubano. ¿Por qué el propio José Martí, quien alguna vez dijo que “Si quieres castellano hermoso, lee a Cirilo Villaverde” (99), no se sintió llamado a responder cuando Morúa escribió que Villaverde “no tiene estilo” (95). Con ello habría abierto una polémica en defensa de Villaverde, del mismo modo que lo hizo José Antonio Saco, 40 años antes, contra Ramón de la Sagra, en defensa del poeta José María Heredia.

Sin duda, cuando Morúa menciona, al inicio de su artículo, a “los distintos escritores de Cuba y España que sobre ello han tratado (...) [quienes] hasta ahora no han hecho otra cosa que sonar el estupendo bombo de las alabanzas [sobre *Cecilia Valdés*]” (71) estaba lanzando un guante que nadie recogió. Tal vez para esta negativa

se combinaron dos razones. La primera es la intención de no tocar a *Cecilia Valdés*, obra que en más de un sentido convenía dejarla en paz, para los intereses de los revolucionarios cubanos y los de la oligarquía criolla (que acaso eran los mismos). Segunda: no menor en el escenario tremendamente racista y crispado de la época era la negativa a condescender a una polémica racional con un negro, como lo era Morúa. Hacerlo hubiera equivalido a reconocer la humanidad del negro, punto sobre el cual la postura de la ciencia mantenía prudente distancia. Recordemos que cuando Cuvier concluye su descripción de la estructura ósea de la *Vénus Hottentotte* señala que “ce sont tous là des caractères d’animalité” (269); de cualquier modo se evitaba toda polémica sobre el tema: el artículo de Morúa pasó sin pena ni gloria⁴⁶.

No es exagerado decir que *Sofía* y en general Morúa Delgado, han sido largamente ignorados por la crítica cubana. En la vasta *Evolución de la cultura cubana* (1928), de José Manuel Carbonell, por ejemplo, Morúa es completamente ignorado en los tomos dedicados a la novela; apenas se le cita en el tomo XVIII, dedicado a la oratoria, como un “expositor doctrinario”. Todos los estudiosos que lo relegan como novelista, en cambio, lo destacan (por decirlo de algún modo) como periodista y político, siempre poniendo como centro su polémica con Juan Gualberto Gómez sobre la activación de la raza de color en la vida nacional cubana y enfatizando con elogios su propuesta de enmienda a la ley electoral. De este modo, la figura de Morúa ha sido caracterizada desde una perspectiva meramente política y circunscrita al ámbito “de color”, lo cual la desplaza del centro del pensamiento cubano finisecular.

⁴⁶ Sobre el texto de Cuvier nos referiremos en las pp. 81-82.

Es un lugar común para todo quien se haya detenido a escribir Baunque sólo sea unas líneas, como generalmente ha sido- sobre *Sofía*, el que la novela sea únicamente remitida al naturalismo de Zola y muy poco a *Cecilia Valdés*⁴⁷, muy a pesar de que los puntos comunes con ésta sean evidentes: las dos protagonistas, Cecilia y Sofía, son modelos e idealizaciones de la nación. En *Cecilia Valdés* se narra el amor imposible de la protagonista, mulata y pobre, con Leonardo Gamboa, su medio hermano blanco y rico. En *Sofía*, sucede la misma situación, con la diferencia de que Sofía, a diferencia de Cecilia, es blanca (y rica) aunque no lo sepa. Cecilia es mulata libre; Sofía una esclava que se tiene, y la tienen, por mulata.

Pero otra diferencia significativa, muy poco resaltada, es que al final de la novela Sofía llega a saber que es hermana del hombre a quien ama, lo cual, en el caso de Cecilia, no sucede. El hecho de que algunos autores, como Santí, intuyan que Cecilia debe haberse enterado, más allá del final de la novela, al reunirse con su madre en el asilo, pertenece al ámbito de las conjeturas⁴⁸. En cierta medida, contradice la lógica de la novela: ¿por qué, si todos sistemáticamente le habían ocultado a Cecilia la realidad, su madre habría de no hacerlo en sus últimos instantes de vida? o en caso de que Rosario revelara la historia, ¿acaso no sería tomada como el delirio de una loca moribunda, con lo cual se contradiría la voz del narrador de que Charo había recobrado el juicio en sus últimos minutos? ¿Acaso no sería negada,

⁴⁷ Así lo hacen José Antonio Portuondo, quien señala que Morúa Delgado “trató de ser en Cuba el Zola de la raza de color” (39); Max Henríquez Ureña, “Morúa se inspiró en Zola” (173).

⁴⁸ Santí, “Cecilia Valdés *c’est moi*”.

como antes se negó, la versión *impensable* de María de Regla⁴⁹? En todo caso, en el marco temporal de la novela esa revelación no alcanza a Cecilia. Por el contrario, a diferencia de Sofía, Cecilia permanece -fiel a su nombre- ciega e ignorante de sí misma⁵⁰. Todas estas variaciones establecen un importante giro en la lógica de ambas novelas, así como en la visión de la sociedad colonial, racialmente estratificada.

Por último queda una pregunta que no hemos abordado: ¿Por qué Morúa, si en efecto quería tratar los horrores de la esclavitud negra, hace blanca a su protagonista? Según Aleyda Portuondo, lo hace porque “quiso tocar la fibra del hombre blanco en su más íntima resonancia” (11). Jorge e Isabel Castellanos añaden, por su parte, que “su concepción determinista de la realidad social, que parece venirle directamente de Zola, lo lleva a inventar ese ardid narrativo (improbable, pero no imposible) del cambio de raza” (44). Estamos de acuerdo con las dos razones. Pero pensamos que existe una tercera razón, aún más importante: con trueque de raza, Morúa consigue reducir a un plano subjetivo la pretendida objetividad científicista y positiva de las teorías raciales de la época. Tal enfrentamiento con la ciencia lo postula Eladislao Gonzaga en una de sus intervenciones sobre la importancia y necesidad de un periódico de negros, por el cual “la clase emancipada, a despecho de las *bastardas especulaciones de la ciencia encaminada*, figurará al lado de la clase emancipadora” (74) (las cursivas son mías).

Si en efecto la noción de raza y color resulta subjetiva, entonces aun en un sistema de esclavismo racial como el cubano, cualquiera, incluso un blanco, podía

⁴⁹ Sobre el concepto de lo impensable nos referiremos en el inciso 2.5.

⁵⁰ La etimología del nombre Cecilia proviene del latín *caecus*, ciega, como señala Santí

terminar como esclavo. Tal sucede en *Sofía*, donde comprobamos el caso de unos hermanos que esclavizan a su propia hermana. El hecho prueba que el cáncer esclavista alcanza a todos los estratos de la sociedad: nadie se escapa. Si *alguien* es esclavo, *cualquiera* puede serlo. Pero el hecho también posee un valor metafórico en términos del pensamiento liberal de Morúa y de las ideas de fraternidad y reconciliación universal, o al menos nacional, que la imagen evoca.

Si bien Cecilia siempre pudo ser reconocida como mestiza, y sólo pasa por blanca fugazmente en un par de ocasiones, cuando algunos a primera vista la confunden con su medio hermana Adela, Sofía no sólo *pasa* por blanca varias veces: la mayor parte del tiempo también es vista como mulata. Este mero hecho igualmente relativiza el concepto de raza, que hasta ese momento en la historia se veía como hecho objetivo y comprobable –como en efecto sucede en la novela de Villaverde. Recordemos en este punto la fuerte orientación científicista y positiva que tuvieron las ideas racistas en el siglo XIX, herederas a su vez de los afanes clasificatorios de los naturalistas del siglo XVIII, quienes condujeron a los conceptos de especie y raza. Como toda ordenación clasificatoria comprende una axiología, tales ideas, conjugadas con el panorama político del siglo XIX, terminaron Aprobando” científicamente la inferioridad intelectual del negro, y con ello, como señala Jean Lamore, la sensualidad y sexualidad hipertrofiadas de la mulata⁵¹.

Nuevamente, el desplazamiento que hace Morúa del concepto de raza desde un hecho positivo hacia el campo de la subjetividad no sólo contradice la visión

en “Cecilia Valdés *c’est moi*”.

⁵¹ Véase Lamore, “La mulata en el discurso literario y médico francés del siglo

positiva de las élites criollas. También contradice los postulados *científicos* de la época. En tal sentido, baste recordar al barón Georges Cuvier y su famosa monografía sobre la hotentota Saartje Baartman, cuya autopsia él mismo realizó⁵².

A fines del siglo XIX, la joven Baartman fue llevada a Europa, donde fue exhibida durante más de quince años como *freak show* y como ejemplo viviente de las peculiaridades anatómicas de la raza negra. La autopsia y conclusiones de Cuvier terminaron confirmando *científicamente* lo que todos parecían saber: las *peculiaridades* de la raza negra: “Les premières recherches durent avoir pour objet cet appendice extraordinaire dont la nature a fait, disait-on, un attribut spécial de sa race” (265).

El primero de esos “atributos especiales” que señala Cuvier es el aparato genital de la mujer: “J’ai l’honneur de présenter à l’Académie les organes génitaux de cette femme préparés, de manière à ne laisser aucun doute sur la nature de son tablier” (266). Para entonces la sexualidad *hipertrofiada* de la mujer había seducido la imaginaria popular y era reproducida morbosamente en cientos de grabados de todo género. Tal vez por eso Cuvier se apresura a ocuparse de lo que “plusieurs de ses prédécesseurs avaient mieux vu; c’est un développement des nymphes” (266). El tamaño de la vulva es, según Cuvier, mayor en la raza negra, y todo el conjunto descrito en su estudio “offrent une ressemblance frappante avec celles qui surviennent aux femelles des mandrills, des papions, etc.” (268), “sont tous là des caractères d’animalité” (269). Así el negro queda situado en un estado de semihumanidad, a medio camino entre “l’espèce humaine” y la “animalité”. Todos

diecinueve”.

⁵² Cuvier, "Extrait d’observations faites sur le cadavre d’une femme connue à Paris et

esos atributos sexuales dotan a la mujer negra de una sexualidad hiperbólica, de un apetito y de una resistencia mayor que la blanca⁵³. Pero cerremos por ahora el rico y matizado texto de Cuvier, sobre el que volveremos más tarde.

Por lo pronto, un hecho llama la atención: ¿Cómo Cecilia Valdés puede eventualmente *pasar* por blanca, sin que esto implique lo contrario: que una blanca pueda ser vista como mulata? De hecho, jamás sucede. Por el contrario, los sujetos de color constituyen un todo ambiguo y de formas variables, a diferencia del corpus conformado por los personajes blancos que permanece inmutable y uniforme. A pesar de que el narrador de *Cecilia Valdés* señala que

otras menos lindas que ella y de sangre más mezclada se rozaban en aquella época con lo más granado de la sociedad habanera y aun llevaban títulos de nobleza; pero éstas, o disimulaban su oscuro origen o habían nacido y se habían criado en la abundancia; y ya se sabe que el oro purifica la sangre más turbia (162).

Se deduce a través de la novela, que una vez alcanzada la calificación social (que no biológica o genética) de blanco, este *status* permanece intocable. Lo blanco es inmutable, pero lo negro de color varía: se *atrás*a o se *adelanta* (se hace más o menos negro), según el caso. En *Sofía*, la primera subversión radica en que esta variabilidad se registra en los dos ámbitos: un mulato puede pasar por blanco, y viceversa.

à Londres sous le nom de Vénus Hottentotte”.

⁵³ Para la relación entre el discurso médico francés y los textos literarios sobre la mujer negra, véase Lamore, “La mulata en el discurso literario y médico francés del siglo diecinueve”.

El segundo elemento subversivo en *Sofía* aparece en su tratamiento de la mujer blanca, el cual en *Cecilia Valdés* es un producto de la corrupción moral de la época y la sociedad. En el caso de Panchita Tapia, por ejemplo, parece ser una excepción, presentada como un caso aislado, y sobre la cual el narrador de Villaverde recomienda guardar reserva. El narrador de Villaverde asegura que “semejante espectáculo [el de la horca pública] no debía presentarse en La Habana con una mujer blanca, por vulgar que ella fuese y horrible su delito” (141). Son precisamente estas líneas las que suscitan la crítica de Morúa: A) Qué moralidad intenta establecer el señor Villaverde con sentencia tan desmoralizadora?” (79).

Otro hecho, sobre el cual Montes Huidobro ha reparado, es la poca atención que ha recibido “el contraste entre la autenticidad mariana de Isabel con la inautenticidad de doña Rosa (...) Es lástima que Villaverde no llevara esta situación hasta sus últimas consecuencias, jugando más con el diabolismo de doña Rosa” (33). Montes Huidobro atribuye esta carencia al hecho de que la novela haya sido escrita “a saltos”, con largos intervalos y de modo precipitado. Sin embargo, la mera constatación del “diabolismo” de doña Rosa desarticula el propósito manifiesto de Villaverde de conservar el decoro de la mujer blanca, al tiempo que abre una brecha inexplorada para la crítica. Básicamente, Morúa ha esbozado una fórmula de igualdad racial, esta vez entre las mujeres de ambas razas. Además de allanar el camino para posteriores subversiones sexuales que ocurren en la novela, antecede al tratamiento socialmente transversal que el sujeto femenino habrá de recibir años más tarde en la novela plenamente naturalista, como *Las honradas* (1918) y *Las impuras* (1919), de Miguel de Carrión o *Generales y doctores* (1920), de Carlos Loveira.

Efectivamente, la equiparación entre negra y blanca va mucho más lejos en *Sofía*, al introducirse un tópico completamente tabú dentro de la literatura cubana del siglo XIX y acaso del siglo XX: la blanca que desea al negro. Morúa relata por ejemplo que

un mulato criado de manos había dado escandalosa muerte en una finca de las cercanías, a su ama (una señora viuda, despechada por la indiferencia de su esclavo a la caprichosa pasión que por él alimentara Bsublevado aquél de ira y dominado por un sentimiento de irreprímible venganza-, acribilló a machetazos a la viuda, a su ama, porque esta, enloquecida de rabia y absurdos celos, había hecho azotar a una negrita que era la predilecta amante de su desdeñoso esclavo). Esto no lo decía la escandalizada sociedad, pero todo el mundo lo sabía (138).

El crimen de esta ninfómana esclavista es peor, ante los ojos de la sociedad cubana de la época, que el de Panchita Tapia. Por tal razón, ni siquiera es comentado públicamente, y es tal vez reprimido como otro *impensable*. Como él mismo reconoce, Morúa estaba violando un pacto de silencio, lo cual de algún modo justifica el hermetismo de la crítica ante su obra: si sobre estas cosas es mejor no hablar, responderle a Morúa habría significado agregar combustible al incendio que éste buscaba.

Esta subversión del deseo femenino es inédita en la literatura criolla del siglo XIX. Por un lado, contradice la aspiración, patente en Villaverde, de mantener el decoro de la mujer blanca; por otro, homologa el sistema de división racial colonial

por igual para hombres y mujeres. Toda la documentación científica acerca de la sexualidad de la mujer negra y del deseo que ésta despierta en el hombre blanco elude su contraparte necesaria: la sexualidad de los negros y el deseo de la mujer blanca por el hombre negro.

El mulato criado de manos del pasaje de Morúa no sólo se permite el desdén de rechazar a su ama; recordemos que también la desprecia por “una negrita”. El diminutivo revela el tono irónico y *chota* del narrador respecto de la blanca burlada y asesinada. El hecho de que la amante preferida sea una negra -ni siquiera una mulata, lo cual habría sido más lógico según la fórmula de ascensión social que expresa el propio Villaverde constituye otra vuelta de tuerca a la subversión de valores. La oración “A la sombra del blanco, por ilícita que fuera su unión, creía y esperaba Cecilia ascender siempre” (163), contiene una categórica afirmación de igualdad racial. En este pasaje se responde la *insidiosa* pregunta de Eladislao Gonzaga que páginas antes había quedado sin respuesta: A) ...dudamos que el esclavo de la víspera cautive al día siguiente el corazón o los sentidos de su exdueña y señora?” (77).

Morúa Delgado también tienta peligrosamente a una de las más socorridas alarmas de los racistas blancos respecto de una revuelta de negros: el negro violador, obsesionado por la mujer blanca. Morúa nos devuelve el viejo mito revertido: la blanca obsesionada por el negro, quien para colmo ni siquiera le hace caso. Para un mulato ilustrado y alerta de las ideas de su época, como lo fue Morúa, no es difícil, antes lógico, un tipo de aproximación deductiva al problema de la sexualidad de la mulata, tan ampliamente documentado por la ciencia y cultura de la época. De modo que (1) si la mulata posee unos genitales exacerbados (“Les grandes lèvres peu

prononcées interceptaient un ovale de 4 pouces de longueur”, Cuvier, 266), entonces el mulato también debe poseerlos; ¿cómo, si no, habría de satisfacer a la mujer y acoplarse con ella? (2) Si la mulata (acaso por la razón anterior) despierta los deseos sexuales del hombre blanco (“me gustan un puñado las mulatas”, dice Leonardo Gamboa (136), entonces el mulato (acaso por la misma razón) también despierta los deseos de la mujer blanca. Este sistema de analogías sin duda iba demasiado lejos e involucraba demasiados elementos intocables para la época. Por lo tanto, constituye una razón más para la relegación canónica de *Sofía*.

3.5 Lo impensable

En *Silencing the Past: Power and the Production of History* (1995), Michel-Rolph Trouillot desarrolla su concepto de lo impensable para describir las grandes omisiones y fallos de objetividad al leer e interpretar la historia haitiana. Trouillot constata, a partir de documentos de plantócratas franceses de Saint Domingue, apenas meses antes del inicio de la revolución haitiana, la completa desconexión entre estos sujetos y su realidad inmediata. Como ejemplo, Trouillot cita la carta de un colono francés a su esposa en París, meses antes del inicio de la revolución:

There is no movement among our Negroes. (Y) They do not even think of it. They are very tranquil and obedient. A revolt among them is impossible. (Y) We sleep with doors and windows wide open. Freedom for Negroes is a cimera (72).

Trouillot niega las interpretaciones históricas sobre la relajación del control francés y sobre la “sorpresiva” revolución haitiana y desestima que las razones de

esta actitud por parte de la aristocracia de Saint Domingue pueda ser “reduced to insignificant such abstract arguments about Negro obediente” (72). Por el contrario, “when reality does not coincide with deeply held beliefs, human beings tend to phrase interpretations that force reality within the scope of these beliefs” (72).

En *Cecilia Valdés*, lo *impensable* es mayormente el motor que impulsa la narración. La imposibilidad de los personajes de ver algo que debería ser claro ante sus ojos, es el punto de quiebre que complica la trama. Lo *impensable* opera como una forma de ceguera que emerge como recurso de auto-represión para no reconocer lo evidente, lo que de algún modo constituye una amenaza. Es decir, una actualización del viejo refrán: “no hay peor ciego que el que no quiere ver”. Un primer elemento *impensable* es el reconocimiento por parte de la aristocracia blanca de una agencia negra; vale decir, de un sujeto negro que interpela e interpreta su realidad y se hace cargo de su propio devenir histórico.

Apenas en el segundo capítulo de la primera parte el narrador entrega la primera pista de este tipo de ceguera, la que a la larga conllevará la muerte del joven Gamboa: “Leonardo ignoraba que tuviese un enemigo acérrimo en el músico; y que, además, se creía muy superior para ocuparse de las simpatías o antipatías de un hombre de baja esfera, mulato por añadidura” (209). Tal actitud de Leonardo tiene lugar apenas instantes después de que el sastre mulato Uribe augurara a su aprendiz Pimienta: “deja correr, chinito, que alguna vez nos ha de tocar a nosotros” (205). En efecto, a Pimienta más tarde “le toca” asesinar al mismo Leonardo, quien desdeña preocuparse por las simpatías del mulato. Este consejo por parte del sastre a su aprendiz es probablemente el propio consejo de Villaverde a la oligarquía criolla.

Recordemos que, años antes a 1882, con la publicación definitiva de *Cecilia Valdés*, Villaverde había sido testigo de la filantropía paternalista del grupo delmontino, así como testigo de diferentes revueltas de negros. En el momento de la publicación de la novela, Villaverde ya ha visto el auge y posicionamiento de la raza de color y reconoce que ya no puede ser excluida del proyecto de nación que se está gestando. Villaverde recomienda, así sea intuitivamente, el reconocimiento de esa agencia negra y la respuesta blanca a su interpelación.

La primera forma de ceguera que registramos en *Cecilia Valdés* ocurre a nivel macrosocial: una oligarquía blanca obstinada en no reconocer la efervescencia soterrada de la clase de color, con el riesgo de no incluirlos a tiempo en su proyecto de nación. Tal vez la representación más elocuente de este problema sea el diálogo entre Leonardo y el maestro de azúcar Isidro Bolmey, en el capítulo VIII de la tercera parte. Se trata de apenas unas líneas, donde el narrador, traza el carácter zaino de este último:

mozo arriscado y despierto, (...) vestía el traje puro de los guajiros, (...) de padres pobres (...). Apenas si sabía leer y escribir su nombre. No profesaba religión ninguna (...). Pues este mozo ignorante, demasiado joven para haber aprendido algo en la práctica, era, hacía algún tiempo, el maestro de azúcar del famoso ingenio La Tinaja, finca que representaba en aquella época un capital cuando menos de medio millón de duros (501).

Mientras Leonardo visita la casa de calderas de su ingenio “La tinaja” en compañía de su novia Isabel Ilincheta, ante el sonido de unos azotes el maestro de

azúcar se permite observar que “parece que los cuerazos le han quitado las ganas a la niña. Vea V., y nosotros nos dormimos con esa música” (502). Como era de esperarse, “tomó Leonardo como una impertinencia la observación del maestro de azúcar y (...) picado ahora, se propuso quinar y poner en ridículo al maestro de azúcar, examinando allí mismo los puntos que calzaba en el arte de fabricar azúcar” (502). Esta vez el joven Gamboa sí acepta enfrascarse en una discusión con un sujeto de baja esfera; pero equivoca su juicio y nuevamente lo pierde su soberbia. En este pasaje Villaverde analiza con penetración la disociación entre la élite criolla y las particularidades económicas y sociales cubanas: “La clase de educación que su estado social y caudales le habían procurado a Leonardo, estaba muy lejos de ser científica; había sido puramente literaria y nada profunda por cierto. No había saludado siquiera a ninguna de las ciencias naturales, puesto que no existían en su patria entonces cátedras libres de ellas” (502).

En la confrontación entre el maestro Domey y Leonardo resuenan, *grosso modo*, las mismas viejas batallas que atraviesan todo el siglo XIX entre *civilización y barbarie*, o entre la *falsa erudición* y la *naturaleza* que señalara Martí en su ensayo “Nuestra América” (1891); o bien, el viejo binomio, reactualizado en el siglo XIX, entre ciencia y poesía. De cualquier modo, tanto el texto de Villaverde como el de Martí revelan la misma preocupación de la oligarquía criolla y de los patricios de la independencia (que acaso eran los mismos), por generar una élite directamente relacionada con las necesidades específicas de la nación. Ya no bastaba mirar para otro lado. El costo de esta actitud era el mismo que pagó la aristocracia de Saint Domingue el día en que amanecieron degollados por sus propios esclavos.

Como agravante, la publicación de *Cecilia Valdés* (1882), ocurre apenas dos años después de la abolición de la esclavitud en Cuba y cuando se había exacerbado más que nunca el temor de una revuelta de negros al estilo de Haití⁵⁴. Este pánico racial era azuzado por las autoridades españolas, pero igualmente por numerosos jefes cubanos acogidos al Pacto del Zanjón, que dio fin a la Guerra de los Diez Años. En tal sentido, es elocuente una carta que suscriben Herminio C. Leyva, Jesús Rodríguez y Manuel Grave de Peralta, enviada al hermano de este último, el general Belisario, rebelde junto a Antonio Maceo y Guillermo Moncada (ambos generales negros): “...y lo más doloroso de todo esto, señor Peralta, es que en resumen están ustedes trabajando no para la felicidad sino para la ruina del país, y más que todo para que la raza de color se nos eche encima más presto de lo que algunos se figuran”.⁵⁵

Para recrear las tensiones en torno a esa burguesía de color marginada, y que esperaba su turno, Villaverde se vale de una larga serie de personajes históricos, contemporáneos de la acción de la novela, quienes se entrelazan con la trama: el sastre Uribe, el pintor Vicente Escobar, el teniente “Tondá”, el poeta “Plácido” (Gabriel de la Concepción Valdés), los músicos Brindis de Salas, Buelta y Flores, el maestro Ulpiano, el barbero Dodge, el carpintero Vargas, entre otros⁵⁶.

⁵⁴ Recordemos que la abolición en Cuba tuvo un carácter gradual. Si bien la ley se promulgó en 1880, los esclavos debían permanecer desde entonces en un sistema de *patronato* bajo sus antiguos amos por ocho años más. Esta medida, que sin duda un mero recurso para ganar tiempo y extender por más tiempo el sistema esclavista, conjugada con la Guerra Chiquita (1880-1881), consecuencia del rechazo negociado del pacto de paz que concluyó la Guerra de los Diez Años y en la cual participaron mayoritariamente jefes y soldados negros, conllevó un aumento vertiginoso de las tensiones raciales internas.

⁵⁵ Tomado de Guillén, *Martín Morúa Delgado*, 9.

⁵⁶ Sobre la historicidad de estos personajes, véase Deschamps Chapeaux;

La advertencia del maestro Ulpiano a su empleado Pimienta revela el convulsionado submundo de la clase color y el peligro latente que constituiría en el futuro para la oligarquía criolla, y acaso para el mundo blanco: “Deja correr, chinito, que alguna vez nos ha de tocar a nosotros. Esto no puede durar siempre así. Haz lo que yo. ¿Tú no me ves besar muchas manos que deseo ver cortadas?” (205). Este pasaje es clave en la novela. El negro se revela aquí como un ser siniestro que aguarda su turno para devolver el zarpazo. El modelo social que se busca en *Cecilia Valdés* –esta es la gran diferencia, con *Sofía*– propone un reciclaje del negro dentro de un nuevo modelo de relaciones sociales, pero sin alterar su posición jerárquica respecto al blanco: la tarea modernizadora de la nación y emancipadora del negro es una responsabilidad del blanco.

En 1882, cuando Villaverde finalmente publica la novela en New York, ya se sabe la suerte de la mayoría de los personajes mencionados: todos han sido anulados por el terror desatado en la llamada “Conspiración de La Escalera” (1844), la excusa perfecta y desproporcionada del gobierno del capitán general O’Donnell para descabezar la creciente burguesía de color⁵⁷. A pesar de que la llamada conspiración intentaba el levantamiento de los esclavos de dotación en numerosos ingenios en la zona de La Habana y Matanzas, la represión recayó sobre los “libres de color”: “de acuerdo con las sentencias 71,09% de los participantes pertenecían a este sector, en tanto que 25,45% eran esclavos, y sólo el 10,5% procedía de las plantaciones” (Barcia, 3).

“Autenticidad de algunos negros y mulatos en *Cecilia Valdés*”.

⁵⁷ Para mayores antecedentes, sobre estos hechos, remito a la nota 6.

Sin embargo, para cuando se publica *Cecilia Valdés*, los negros cubanos, así como el conjunto de la sociedad, han aprendido de la enorme capacidad de esa clase de color, tal como queda demostrada en la Guerra de los Diez Años (1868-1878), así como en la Protesta de Baragúa (1878) o en la Guerra Chiquita (1879-1880). Todos estos eventos históricos demuestran la determinación y alcance de los negros cubanos, entre los que sobresalieron figuras insignes de la gesta independentista, como fueron los hermanos Maceo, Guillermo Moncada, “Quintín” Banderas, Flor Crombet, Juan Gualberto Gómez, y tantos otros. Es decir, para 1882 ya no se podía mirar hacia otro lado y pretender que nada sucedía. Ignorar a la clase de color y obstinarse en la vieja jerarquía colonial habría sido un suicidio en la década de 1880, cuando se publica *Cecilia Valdés*. Si bien la acción de la novela se desarrolla en la primera mitad del siglo XIX, su complejo entramado de tensiones raciales busca establecer claves para articular un proyecto de nación hacia el momento en que se publica. De ahí la urgencia con que Martín Morúa Delgado, negro y patriota, siente que debe enfrentar a Villaverde y las tesis racistas de su obra.

En *Sofía*, como dijimos, Morúa postula un orden social igualitario, a diferencia de Villaverde quien sostiene las viejas tesis de Saco acerca del papel rector de las élites blancas. Esta diferencia es paradójica y relativa. Para que el negro sea aceptado por los blancos como igual, debe mostrar un “certificado de buena conducta” que haga constar su *desafricanización*. Así, cuando Morúa se refiere a la música de los negros, lo hace como “el monótono cantar de la negrada”, o la “canción selvática” (21); la burguesía de color, tan pujante en *Cecilia Valdés*, no aparece en *Sofía*. Tampoco hay un solo discurso abolicionista o libertario en boca de ningún personaje negro; por el

contrario, casi siempre es Gonzaga, el blanco abogado, a quien le toca esa tarea. Tampoco aparecen las organizaciones gremiales de los negros (en las que el propio Morúa había sido dirigente), ni cabildos, sus sociedades de socorro mutuo. Los “ñáñigos” (Abakuás) son vistos con la óptica blanca (como una banda de criminales), reconocibles incluso por su modo característico de apuñalar, tal como sucede en el asesinato de Don Acebaldo (pp. 129-131). Morúa anula toda forma de articulación social de los negros para relegar el proceso de saneamiento social a meros gestos individuales de los sujetos negros, o a su lucha dentro de instituciones blancas, auspiciados por caudillos blancos, como el propio Morúa lo hizo desde las filas del Partido Liberal.

3.6 De presencias y ausencias

En las dos novelas que nos ocupan, y acaso en toda la cultura cubana, el tema de lo mulato se caracteriza por un movimiento de exhibición y ocultamiento, sístole y diástole. Extendiendo esta retórica, si *Cecilia Valdés* es la sístole, *Sofía* es la diástole. Si Cecilia es, como señala Santí, la ciega (del latín *caecus*), la contracción, el ocultamiento que entorpece la visión, *Sofía*, en cambio, es el conocimiento (del griego σοφία, sabiduría) -o al menos su búsqueda- la dilatación que a la larga termina en visión.

Así, a pesar de que reúne todos los elementos necesarios para revelar el carácter mulato de la nación cubana, Villaverde opta por ver a Cuba como una sociedad dividida entre blancos y no blancos. En tal sentido, creemos que uno de los núcleos de la novela, una de las alegorías más evidentes de esta visión, ocurre en el

baile de cuna del capítulo VI, donde se “podía observar cualquiera que, al menos entre los hombres de color y los blancos, se hallaba establecida una línea divisoria que, tácitamente y al parecer sin esfuerzo, respetaban de una y otra parte” (109). Es precisamente esa línea divisoria la que se desdibuja por completo en *Sofía*. Por primera vez se articula una cubanía compartida no sólo en un modo de ser, sino en términos de raza. La “ceguera” de la novela de Villaverde radica en la fijeza con que se establece esa línea divisoria. Es una mirada que no revela, sino que, más bien, se cristaliza en la ilusión de formas puras que son apenas sombras. La obstinación en mirar esa línea divisoria del baile lleva a los personajes a negar como *impensable* aquello que está ante sus propias narices.

En los capítulos VII y IX de la tercera parte de *Cecilia Valdés* la esclava María de Regla relata su historia ante un corro de mujeres blancas que la escucha. Entre ellas se encuentran las hijas de sus amos. Este pasaje es central. Primero, es el testimonio en primera persona de una esclava, denunciando la esclavitud en Cuba. Son cruciales los recursos retóricos y psicológicos de los que se vale para ganar el favor, la atención y, al final, la misericordia de su auditorio. Este despliegue discursivo fue precisamente uno de los desaciertos que señaló Morúa en Villaverde, quien “Haciendo caso omiso del lenguaje de la esclava, que por más ladina que fuera, no podía expresarse como nos dice el novelista” (83). Es decir, Morúa critica el que la esclava sea forzada a realizar una agencia eminentemente blanca y colonial, y a repetir con ello un discurso que no le corresponde. Ahora bien, ¿qué otro recurso tenía la esclava, más que apropiarse de la lengua del amo? ¿Acaso no lo habían hecho antes el esclavo Juan Francisco Manzano o el propio Morúa Delgado? De hecho, ese

habría de ser el principal (y acaso único) recurso de los sujetos de color en la colonia para acceder a las instancias de validación cultural. Ninguno de ellos (Escobedo, Brindis de Salas, “Plácido”, et al.) ensayó una forma de arte discordante con los cánones eurocentristas de la época o menos aun se atrevió a deslizar el elemento africano en su arte.

Pero lo que me parece más relevante del relato de María de Regla es la función iluminadora que puede ejercer la esclava sobre sus amas, la potencia contenida en ella que gravita como una voz de alerta a lo largo de la novela. María de Regla conoce y revela una serie de secretos centrales de la novela, todos los cuales son ignorados, desechados por quienes la escuchan. Una vez más, las palabras de María de Regla son sencillamente *impensables*. Por otro lado, la esclava es consciente de esta situación y habla, a pesar de que conoce de antemano la inutilidad de su agencia: “Su merced no comprende la causa de mi llanto” (507), le dice a su ama antes de empezar a hablar, y aun así continúa su relato.

María de la Regla adopta el papel que el autor le otorga como voz aunada de todas las conciencias de clase que se representan en la novela. Mientras que la esclava tiene acceso a todos los comportamientos estancos en los que el autor decide colocar a los protagonistas de la novela para nuestro deleite, esos mismos personajes se hallan confinados. Las razones de este confinamiento son descritas por medio de una trama compleja que dota a María de un papel protagonista del que carecería si el lector no se viera obligado a depender de ella para poner en perspectiva y realzar las razones y las consecuencias del comportamiento de cada uno de los personajes.

María de Regla narra su sufrimiento como esclava en casa de los Gamboa, la muerte de su bebé, la separación de su marido e hijos, su destierro al ingenio, donde fue violada por el mayoral. Luego relata cómo se entregó a cuanto blanco le habló de manumisión: “así me habló el mandadero zarrapastroso que me trajo (...), así me llamaron el tejero, el maestro de azúcar, el mayordomo, todos. Parecía que no habían visto mujer en su vida y que ninguno era casado ni tenía hijos” (512). Incluso el médico del ingenio

Ahí donde sus mercedes lo ven tan blanco andando siempre en puntillas, creído que es un real mozo y que todas las mujeres se mueren por él..., pues está que se le cae la baba por mí. No lo he querido nunca. ¡Es más agarrado!... Don Alejandro en puño. No le dará una sed de agua ni a la paloma del espíritu santo. (Yo! Ni saber de él.

-Luego -dijo Adela enfadada-, ¿tú quieres a los hombres por dinero?
(512)

La respuesta de la esclava es un modelo de relativismo:

si por una desgracia impensada, por un trastorno de la naturaleza cualquiera de las niñas que me escuchan se vuelve mujer de color [*¿Como Sofía?*], y cuando más dura le parece la esclavitud viene un individuo, sea blanco, mulato o negro, feo o bonito, y le dice: no llores más, consuélate, anímate, te compadezco, voy a libertarte. ¿Pensaría como piensa ahora...? (513).

Como es obvio, ninguna de las niñas blancas acepta el desafío de la esclava de jugar a ser la otra.

En *Sofía*, en cambio, el relativismo es un elemento central y por supuesto abarca al universo blanco. No sólo un sujeto blanco se puede poner, en sentido figurado, en el lugar de un esclavo. De hecho, una mujer blanca resulta esclavizada “por error” y así tomada por una mujer de color: el fantasma que en Villaverde se encuentra del otro lado de la línea pasa definitivamente a *este* lado. En *Cecilia Valdés*, la ceguera consiste en pretender que lo caótico es ordenado; en *Sofía*, la visión es sólo la primera mirada de asombro ante ese caos.

El corro de señoritas escucha la historia de María de Regla apenas sin interrupciones hasta el momento en que la esclava lleva su tentación relativista demasiado lejos, hasta el punto de comprometer a las jóvenes allí reunidas en un espacio común con lo negro. En otras palabras, todo anda relativamente bien hasta que María de Regla amaga con disolver la línea divisoria. Es en ese momento que emerge lo impensable.

El recuento de María de Regla había comenzado con el trato injusto recibido de parte de sus amos D. Cándido y Da. Rosa. Pero en el comienzo del capítulo IX, la nodriza reanuda su narración con una metáfora que anticipa las razones de su sufrimiento: “Verá ahora la niña la causa verdadera del rigor con que he sido tratada” (515). A continuación la esclava relata cómo fue asignada de nodriza para una joven en la casa cuna. Desde el principio, la esclava devenida en narradora va dosificando las claves del misterio: “el amo me hizo subir y me sentó a su lado [en la calesa]” (515), luego le ordena ser “sorda, muda y tonta respecto de mí (...) de la niña que has de criar y de las personas que la rodearán en esta casa” (516). Evidentemente, en este punto la esclava estaba realizando un acto de rebelión: primero, al violar una

orden expresa de su amo; luego al tomar la palabra enfrente de sus amas para relatar su historia. Todo lo cual, convengamos, es un acto de poder.

Más tarde, María de Regla se permite jugar con la información, dosificar su narración: “Allí me dejó el amo hecha un mar de confusiones” (516). ¿Un mar de confusiones? No lo creo. En este punto hasta el lector más distraído sabe hacia dónde se dirige la narración de la esclava: es sólo que las mujeres que la escuchan *no quieren* saberlo. Como siguiente aldabonazo, la esclava relata su encuentro con la bebé que habría de amamantar: “una niña blanca dormida (...) el mismo retrato de su merced [le dice a Adela]. Ni gimaguas se hubieran parecido más” (517). Todavía ninguna de las mujeres caen en el sentido. Entonces comienzan las “conjeturas” de la esclava: “me pasó más de una vez por la idea que podía ser el médico el padre de la niñita. Pero era tan feo...” (518). Hasta que vio al padre de la niña, esperando en una esquina. En este punto, María de Regla rehúsa seguir la narración, argumentando que “no me atrevería a jurar que el médico dijo don Cán. Bien pudo decir en vez de Don Cán, Don Juan o Don San” (521).

A estas alturas todavía no caen las niñas del auditorio y ya la esclava teme verse enredada en su propio tejido, como en efecto a la larga ocurre. Sin embargo, ya es muy tarde para volverse atrás. Las mujeres, que aún no dilucidan el misterio, sólo por curiosidad obligan a la esclava a revelar el nombre del padre de la niña. Es el momento de recoger el cordel: el pez había tragado el anzuelo. Las jóvenes recuperan su autoridad, y haciendo gala de sus mecanismos de autoridad obligan a la esclava, quien aun al final se rehúsa con un sabio argumento, el mismo que debió de haberle

servido para cerrar la boca antes de empezar a hablar y que ahora es el que la pone en riesgo:

Pero, niña, su merced parece que se olvida que lleva siempre la de perder el esclavo que sospecha de sus amos.

-¡Cómo! ¡Qué! -interrumpió a la negra Carmen, visiblemente enojada-. ¿Acaso sospechas de que fue papá? (...) -¡Mentira! -recalcó Carmen, que no sentía ningún género de consideración por María de Regla-. No fue papá. No, No, no (521-522).

Suponer a su padre capaz de engendrar a una mulata era tan impensable para las hermanas Gamboa que ni siquiera el indicio más evidente puede sugerir la idea en ellas. Cuando por fin la esclava revela la verdad, la negación emerge automática, profunda y *real*. Tan real, que puede ser explicada en términos lógicos y es la propia María de Regla quien se corrige:

¿quién era el padre legítimo y verdadero de Cecilia? (...) Claro, el hombre que venía a menudo a ver a la niñita, siempre escondiéndose de mí. (...) Yo cavilaba en esto, y luego daba la casualidad que ese hombre se parecía tanto al amo, que muchas veces me tragué que los dos eran uno. Pero sus mercedes me han sacado de la duda (523).

Luego de aclarar el malentendido, las mujeres conversan como si nada hubiera ocurrido ¡E incluso Adela termina intercediendo ante doña Rosa para que perdone a la esclava y le permita volver a la ciudad, a lo que accede por consideración con Isabel Ilincheta! La noción de lo impensable, del modo como la ilustra el relato de María de Regla, es el segundo modo en que la ceguera funciona en *Cecilia Valdés*.

Como sabemos, la “forzada, inverosímil, la extensa relación de María de Regla” (83) fue uno de los pasajes que Morúa Delgado más desacreditó en su crítica a Villaverde. Tal vez su reescritura más explícita en *Sofía* sea el pasaje donde se relatan los seis años de la protagonista en el ingenio. La misma Sofía, en otra inversión racial, comienza a narrárselo a “una de sus compañeras (...) negra de respetable porte” (15). Pero en su discurso Sofía carece de las honduras y dobleces retóricos de María de Regla y rápidamente cede la palabra al narrador, quien a menudo se deja arrastrar por la tentación del discurso moralista.

Recordemos que lo primero que sufrió María de Regla al llegar al ingenio fue una violación, pues según sus propias palabras “yo, para mujer de color, cuando muchacha, era bien parecida, bonita” (509). Ahora bien, de acuerdo a la situación de abuso sexual en los ingenios, tan ampliamente documentada en toda la literatura antiesclavista, incluso en *Cecilia Valdés*, ¿cómo es posible que el mayoral no le diera, a lo menos, el mismo recibimiento a Sofía, más aun considerando que parecía blanca? De partida, la impugnación de inverosimilitud parece devolverse hacia Morúa. No creo, en este punto, que a ninguno de los dos escritores les haya interesado mayormente la verosimilitud. Más bien, ambos estaban más allá del hecho positivo y racional, tentados como estaban por el mito fundacional de una nación; y en el caso de Morúa, además, por las ideas.

Morúa Delgado impugna la inconsistencia de Villaverde, quien propugna un criterio de verosimilitud que él mismo no sigue en su texto. La novela de Morúa, por otra parte, dado su carácter alegórico, queda atrapada en la madeja conceptual que la

antecede: un discurso positivo y realista que se agrieta ante la naturaleza idealista y alegórica del texto, más cercano al *romance* inglés que a la novela de costumbres.

A diferencia de Villaverde, Morúa opta por una violación simbólica a través de un sueño de Sofía en la enfermería del ingenio, adonde llega después de la primera golpiza propinada por el mayoral:

Cuando se durmió Sofía soñó que la anciana doña Brígida la defendía valerosamente contra todos los ataques del señor Nudoso del Tronco, quien ahora tomaba la forma de una bestia feroz, aterradora, que se le echaba encima con sus venenosos dientes afilados, puntiagudos, y su lengua mortífera, garfilanceada, que se estiraba, se estiraba hasta alcanzarla en el rincón en que casi muerta de miedo se había acurrucado, y al tocarle con la punta de su enervado cuerpo, vomitaba una volcánica escoria que la martirizaba atrozmente; y lanzando blanquecinas llamas por las narices y los ojos, poco a poco transformábase en hombre nuevamente, e íbase luego por grados ennegreciendo (20-21).

Huelga deshilar uno a uno todo el contenido sexual, subconsciente, del pasaje anterior, así como su carácter prefiguratorio de la violación real que habrá de ocurrir más adelante en la trama. Pero llama la atención, al final del relato, la metamorfosis que opera Nudoso del Tronco: primero es blanco, luego una bestia, más tarde un hombre (“nuevamente”, lo que sugiere que vuelve a ser blanco) y luego se ennegrece. ¿Acaso debe quedar esa transformación final del blanco en negro como producto postrero de la violencia de la esclavitud?

El primer castigo de Sofía, en el ingenio, le sobreviene cuando alguien menciona que podría ser hermana de la hija del mayoral, a resultas de lo cual la madre de la muchacha le propina una golpiza. A lo largo del relato, Sofía es objeto de maltratos; parece concentrarse más en suscitar la compasión de su auditorio que en desequilibrar las relaciones de poder, al menos del modo en que lo había hecho María de Regla, lo cual hace a su discurso monótono en relación al otro. Sofía nunca se decide a manipular y dosificar la narración en función de objetivos subversivos, e incluso de franca rebelión, como hace María de Regla al develar el misterio que su amo le había ordenado mantener en secreto. El relato de Sofía siempre dependerá de la voz omnisciente del narrador. Tal vez este pasaje sea uno de los mayores desaciertos retóricos de la novela de Morúa, quien desaprovechó las múltiples oportunidades que la ocasión narrativa le ofrecía.

3.7 Conclusiones

Cabría una pregunta final. ¿Dónde está lo mulato? ¿En Villaverde o en Morúa? Probablemente en ambos, y por separado. Es decir, en el lenguaje hiperbólico de ambos, en el abuso de arcaísmos de Villaverde, y de galicismos de Morúa. Pero sobre todo en la pulsión de exhibición y ocultamiento que supone esa evidencia impensable que ambos autores rehúyen de diferentes maneras. La misma pulsión vertiginosa que hace a las hermanas Gamboa inclinarse sobre lo negro, ante el discurso de María de Regla, y que después las hace retroceder aterradas por la visión. Lo mulato reside por tanto, en la negación de Morúa a articular un narrador negro que se exprese desde sí mismo, para reparar con ello el vacío que el propio Morúa había denunciado en

Villaverde. Morúa Delgado rechaza la voz del negro para aflautarse en un afrancesamiento exagerado que exhibe como recién adquirido certificado de *gracias al sacar*.

Si bien cada una de las dos novelas en cuestión posee su propia articulación interna de lo impensable, existe, como hemos visto, una relación dialéctica entre ambas, una doble relación de negación y unidad que supone una ontología de la nación cubana. *Sofía* resulta ser aquello que se intuye en *Cecilia Valdés*, y que nadie se atreve a enfrentar: es la revelación de lo impensable. De ahí, su posterior elisión del canon y la posterior sucesión de lecturas incompletas.

Ambas novelas intentan describir lo mulato y el sujeto se les escapa; en el intento de ambas por aprehender el objeto, ambas devienen ellas mismas en el objeto que buscan. Lo mulato está presente en ambas novelas, de un modo que ninguna logra objetivar. Cabe parafrasear el epígrafe de este capítulo y terminar preguntándonos por tanto si lo mulato es las novelas mismas o tal vez algo externo que intuimos a través de ellas.

La mulatez en *Cecilia Valdés* es un vértigo que atrae y a la vez repele. Se quiere serlo, se quiere entrar en ella, pero a la vez se le teme. Sin duda esta doble relación con lo mulato calza en la lectura psicoanalítica que proponen, desde diferentes perspectivas, Enrico Mario Santí y Matías Montes Huidobro. *Sofía*, en cambio, es el intento de suplir las carencias de *Cecilia Valdés*, es una primera mirada, más o menos directa, a la mulatez como elemento constituyente de “la condición cubana”, más allá del color del pelaje.

CAPÍTULO 4: REGINO BOTI O EL PIGMALIÓN MULATO

*Si de mi origen huyo
Y tras mi planta
Ni un rumor se levanta
Por qué, si ya declino, no
construyo?
R. Boti “El puente”*

Se trata de una gacela que, atrapada, y para salvarse, se entrega al arte hipertélico: hace creer al cazador que había caído en la trampa mucho tiempo atrás, y que ya está muerta. Y va más lejos aún: simula no sólo la muerte sino la podredumbre, la descomposición. Riega tierra, arranca hierba alrededor y hasta dispersa algunos excrementos para dar una idea de sacudimientos agónicos. Se acuesta, saca la lengua, suda, hincha el vientre, como si estuviera lleno de fermentos pútridos. Se pone tan rígida que hasta las moscas se le posan encima, y ya los cuervos la van a devorar. El cazador la desata. De un salto, la gacela desaparece. Y se convierte en Buda.

Severo Sarduy, *La simulación*

El presente capítulo conlleva la arriesgada hipótesis de que el Modernismo en Cuba es mulato. O bien que, como mínimo, constituyó el más adecuado vehículo para la expresión de lo mulato como identidad emergente. El Modernismo es, o mejor dicho aparenta ser, una indecisión intermedia entre dos absolutos. Se trata del ajuste necesario y final de la identidad hispanoamericana; el “negrito catedrático” que busca afirmar una identidad y una tradición, que exhibe su poesía como certificado de mayoría de edad a una Europa que le sonríe y lo acepta de mala gana, murmurando entre dientes como en la célebre frase de Unamuno sobre Darío: “Se le

ve la pluma”. Por tanto, el gesto del “negrito catedrático” se hipertrofia y se extiende; busca la esquiva aprobación mediante un cultismo preciosista, y a ratos pedante, de alusiones rebuscadas donde convergen, de manera exagerada, los conceptos y objetos más disímiles. En tal sentido, el Modernismo sería la completa disolución del espíritu Ilustrado, que no logró realizarse plenamente en el Romanticismo hispanoamericano. Sólo que en el Modernismo se consigue la supresión del concepto por el ritmo. El viejo prejuicio de que “el negro lleva la música en la sangre” retorna y se hace real en el Modernismo, como profecía auto-cumplida.

Nos referimos al Modernismo en general; pero este capítulo se concentra en *Arabescos Mentales* (1913), de Regino Boti. A pesar de que el propio Boti anuncia en su largo prólogo-manifiesto, “Yoísmo (Estética y autocrítica de *Arabescos Mentales*)”, que “Casi todo lo que se da por patrimonio del Modernismo pertenece al pasado” (32-33), el libro es, como sugieren los “arabescos” del título, de plena factura modernista. Aún más, el libro de Boti es la expresión final de un Modernismo que percibe su propio término: intuición del cambio inminente (un Modernismo *flamígero*, diríamos), o bien un posmodernismo, en el sentido que Octavio Paz le da en su *Los hijos del limo* (1974): “no lo que está después del Modernismo –lo que está después es la vanguardia- sino (...) una crítica al Modernismo” (507). De este modo, *Arabescos mentales* es un libro de transición en el cual no sólo se encierra una crítica al Modernismo, sino también anticipa la vanguardia. Esta noción de finitud genera a lo menos dos pulsaciones en el libro de Boti: (1) el agotamiento de las formas modernistas, y con ello el impulso de llevarlas hasta su límite; y (2) la intuición de la trascendencia y anticipación de la vanguardia. Libro, por tanto, de transición entre el Modernismo y la vanguardia, del

mismo modo en que lo fue *Los heraldos negros* (1918), de César Vallejo, publicado apenas cinco años más tarde.

Pero *Arabescos mentales* no se agota –ni mucho menos– en tales requiebros finiseculares. El interés que nos provoca el libro es su particular exploración del problema racial, su apertura de un nuevo e inexplorado imaginario de lo mulato y articulación de sus claves. Entre todas ellas, la principal será la lengua, una lengua que le permitirá al hablante efectuar un acto de despersonalización, de conjura de lo que ha sido y rehacerse a imagen de su propio sueño. Para describir mejor esa re-factura podríamos acuñar un neologismo: impersonalización. T. S. Eliot, en su famoso ensayo “Tradition and the Individual Talent” (1932), describió la relación entre personalidad y poesía como escape o fuga de la personalidad del poeta. En la poesía de Boti esa evasión de la personalidad deviene en un juego de máscaras, lo que no puede ser más exacto en su sentido etimológico de *persona*: *máscara*. Con esta fórmula, los modelos raciales se convierten en actos de travestismo, y el hablante de *Arabescos* deriva en un Pigmalión que se salva –o blanquea, lo que allí es lo mismo– a través de su obra.

4.1 Sobre Regino Boti

Regino Boti y Barreiro (1878-1958) es una de las grandes voces poéticas cubanas y, paradójicamente, una de las más postergadas. Su obra, y especialmente *Arabescos mentales*, apenas ha tenido una reedición (Letras Cubanas, 1977) y el libro mismo nunca ha gozado de la atención merecida de la crítica, ni mucho menos del público. A pesar de todo, constituye, como hemos señalado, el eslabón definitivo

entre Modernismo y vanguardia, entre el siglo XIX y el XX. Es un libro monumental, tanto por su volumen (158 poemas) como por su ambición y audacia estética. Paradójicamente, constituye un revitalizador del Modernismo y a la vez el impulso decisivo hacia la vanguardia cubana: tránsito entre Julián del Casal (1863-1893) y Eugenio Florit (1903-1999).

Una primera explicación del escaso reconocimiento de Boti es sin duda el hecho de que el autor pasó toda su vida en provincia, en su Guantánamo natal, alejado de las grandes esferas de influencia cultural de La Habana. Amén de sus esporádicos viajes por Cuba y al extranjero, siempre volvió a su terruño. Esa vuelta al lar fue tanto un hecho físico como poético. De esa manera, tal como Borges hablaba de su “destino sudamericano”, seguramente podríamos hablar en Boti de un “destino oriental”. Sus cuatro primeros libros, hoy cobran sentido como preámbulo de *Arabescos mentales*, el cuarto y fundamental. El primero, *Rumbo a Jauco* (1910), a pesar de que su autor posteriormente sentenciara que “nació muerto”, ya en su nombre señala el rumbo posterior de toda su poesía. La localidad de Jauco, tanto el pueblo como el río de igual nombre, pertenece al antiguo municipio de Baracoa, en el extremo más oriental de Cuba, de donde toda la obra de Boti emana y hacia donde, por así decirlo, se orienta. El segundo, *Prosas emotivas* (1910)⁵⁸. El tercero, *Guillermón. Notas biográficas del General Guillermo Moncada* (1911) es una emotiva biografía del aguerrido general de las guerras de independencia cubanas, quien es todo un símbolo de la región oriental y especialmente de la población negra cubana. El cuarto, *Guantánamo. Breves apuntes acerca de los orígenes y fundación de esta ciudad* (1912), es una

⁵⁸ Ha sido imposible conseguir este libro por los medios normales de inter-bibliotecas.

vuelta más (por si aún quedaran dudas) al sitio natal de Boti. Nuestro trabajo, en cambio, se concentrará en su cuarto libro, *Arabescos mentales* (1913), suma y núcleo de su obra.

Regino Boti nació en el seno de una acomodada familia mulata, en el extremo oriental de Cuba. En 1895, a los 17 años, su padre lo envía a Barcelona a estudiar, posiblemente para mantenerlo alejado de la convulsión generada por la Guerra de Independencia. Regresa en 1900, a tiempo para el estreno de la flamante república dos años después. Boti se recibió de abogado en 1917, en La Habana y al año siguiente volvió a Guantánamo, donde ofició como notario hasta su muerte. A pesar de que la mayoría de sus biógrafos lo señalan como un hombre comprometido con la realidad política de su patria, lo cierto es que, más allá de contadas y vagas referencias a acontecimientos políticos específicos, en su obra no se registran mayores preocupaciones sociales. Asimismo, llama la atención en ella la completa omisión de la cuestión racial. Por ejemplo, a lo largo del año 1912, dentro de la copiosa correspondencia entre Boti y el poeta José Manuel Poveda (1888-1926), no hay referencia alguna a la situación política del país. Tampoco, y específicamente, al triste episodio conocido como la “Guerrita de los negros”, a pesar de que éste ocurrió en la propia provincia de Oriente y de que tuvo un severo impacto en el municipio de Guantánamo⁵⁹. En cambio, Boti y Poveda se limitan en esas cartas a discutir la estética

Por lo tanto no he podido revisarlo directamente.

⁵⁹ En 1912, un grupo de negros veteranos de la Guerra de Independencia y miembros del Partido Independiente de Color se levantó en armas en la provincia de Oriente. Esta rebelión encarnaba las aspiraciones y tremendas frustraciones de los negros cubanos después de la independencia, en donde fueron relegados de todo cargo público o de la conformación de las nuevas fuerzas armadas y del orden (al punto que al general negro Quintín Banderas inclusive se le negó una plaza de portero). Todos

y composición de *Arabescos*, desentendidos de toda contingencia concreta: “la Naturaleza que en esta época siempre me ha prestado los tonos de su veste de invierno [febrero, 1912] para hacer los motivos de mis meditaciones, me ha frustrado en esta ocasión. ¡Estamos en primavera!” (137). Esta misma desatención puede verse en el otro epistolario, el de Boti con Nicolás Guillén, donde los comentarios a los libros de Guillén, y específicamente al primero, *Motivos de Son* (1930), apenas se refieren al negro y a su música. Por todo lo anterior nos parece errónea la “amplia conciencia histórica” (402) que Roberto Fernández Retamar le atribuye a *Arabescos* y que conlleva la falsa idea de un Regino Boti políticamente comprometido. Sin embargo, en el mismo “Apéndice” a su edición de *Poesía* (1977) de Boti, Retamar asegura que, junto a Poveda, Boti volvió a establecer un vínculo vivo con Hispanoamérica, en la medida en que ambos poetas lograron rescatar la poesía hispanoamericana del letargo en el que el Modernismo la había dejado sumida. Pero se trata de dos afirmaciones distintas. Por un lado, la poesía de Boti es, efectivamente y como veremos, auténticamente cubana; por otro, sus poemas no poseen una conciencia histórica. Por el contrario, una manifiesta evasión hace al hablante desplazarse hacia ámbitos más –por decirlo de algún modo– metafísicos.

A pesar de que Boti escribiera a Poveda que “tengo asco a mi país y a sus hombres públicos y a todos sus organismos oficiales. Le huyo a tanta infección” (248), continuó afiliado al partido Conservador, y sólo en 1914 se retiró de la política activa, luego de perder su escaño en la Asamblea parlamentaria –curiosa manera de huir de

los jefes de la “Guerrita de los negros” fueron rápidamente masacrados y las voces oficiales cubanas tildaron la intentona de “racista”. Para más información véase Helg, *Lo que nos corresponde*.

la infección política-. Para ese entonces, nuevamente le escribe a Poveda, con la misma actitud de la zorra ante las uvas: “he recobrado mi independencia personal. Perdí con esta fecha la asamblea. Ya respiro” (257).

4.2 *Arabescos mentales*

Arabescos mentales es un libro monumental, una tentativa de expresión total del pensamiento de Boti: desde su credo estético y erótico hasta su ideario político, y desde su sentido histórico hasta su sentido de identidad. El libro de 158 poemas, muchos de ellos extensos, no fue compuesto bajo un criterio comercial. Tanto su extensión como sus abigarrados motivos y estilo hacen ardua su lectura, como si Boti supiese de antemano que no podría competir con el éxito -relativamente más fácil- de otros modernistas. En efecto, la producción literaria de Boti tiene lugar inmediatamente después de la Guerra de Independencia (1895-1898), durante un intervalo que enlaza los últimos y duros años de dominio colonial con la flamante República. Una república que de antemano nacía empeñada a intereses foráneos por el Tratado de París y por la Enmienda Platt, lo que significó un duro revés para los afanes nacionalistas de gran parte del pueblo cubano⁶⁰.

En los primeros años del siglo XX, el Modernismo cubano había derivado o bien en (1) sonos marciales, una poesía patriótica que aún cantaba la épica de la

⁶⁰ El “Tratado de París” (1898) garantizó el término del poder colonial español y de la llamada Guerra Hispano-americana. Fue la última afrenta de la Corona española a los cubanos antes de perder Cuba: rendirla no a los cubanos que ganaron la Guerra, sino al ejército americano que llegó a última hora. La “Enmienda Platt” (1901), inserta en la constitución cubana, arrogaba a los EEUU el derecho de arbitrar y manipular la política cubana en función de sus intereses. Esta enmienda fue derogada en 1934, después de la caída del dictador Gerardo Machado.

guerra, como era el caso de Bonifacio Byrne (1861-1936), una poesía civil que reflejaba la incipiente frustración republicana (“Orgullosa lució en la pelea / sin pueril ni romántico alarde / al cubano que en ella no crea / se le debe azotar por cobarde”, *Las cien mejores poesías cubanas*, 117 [“Mi bandera”]), o en (2) una poesía de suaves resonancias nacionales, en donde se canta el íntimo y breve momento del café, los muebles, la siesta, o el paisaje..., equivalente de la “Suave Patria” que cantó López Velarde en México. En este segundo grupo –donde también cabe Bonifacio Byrne– podemos citar a otros poetas como Federico Uhrbach (1873-1932), Enrique Hernández Miyares (1859-1914), o Francisco Javier Pichardo: “Tengo en el monte una vivienda pobre,/ que abraza el sol y que refresca el río” (*Antología de la poesía cubana*, 3, 436). De cualquier modo, la expresión poética de la época es la continuidad: resuenan con demasiada evidencia las voces canónicas de Darío o de Julio Herrera y Reissig, y en Cuba sobre todo, de Julián del Casal. La natural inercia lectora, la simplicidad formal de los poemas, la reiteración de voces y lugares ya conocidos, hacen que Boti sea desplazado por esta poesía de por sí más fácil y consagrada. En cambio, el contenido de ruptura y exploración de Boti, sus complejos meandros temáticos, la distancian del gran público. Eso sin contar el hecho, ya mencionado, de que la escribe un poeta oriental en los confines provincianos.

Arabescos mentales se divide en cinco secciones, cada una con diferente reiteración de motivos: “Blasones” (compuesto de treinta y dos poemas), “Ritmos panteístas” (seis), “Alma y paisaje” (treinta y cuatro), “Himnario erótico” (diecisiete) y “Lirismos otoñales” (treinta y nueve). Cada sección presenta unidad propia y un sentido particular dentro del conjunto. En “Blasones”, la primera sección, el hablante

se presenta y actualiza poéticamente su credo expresado en “Yoísmo”, el largo prólogo/ensayo del libro. Aquí el hablante revela su visión de mundo y su estética, todo el tiempo ligado a una vaga experiencia política, sujeta a una ética abstracta que se abstiene de toda referencia a personas o hechos concretos. La sección “Ritmos panteístas” (81) continúa, como indica su título, el sentido analógico del panteísmo botiano, especialmente la relación entre signo y lenguaje. Así como este panteísmo constituye una cosmogonía, el poema “Lux in tenebris” (82) es su primer hálito: desde el propio título, el poema expresa la dualidad básica de todo origen, la distinción entre ser y no-ser. Pero además, dado todo el conjunto de resonancias de Boti, se hallan otras dicotomías no menores (y acaso complementarias): negro y blanco, cristianismo y paganismo, masculino y femenino, idea y materia. Y si “Ritmos panteístas” significa el auto-reconocimiento del poeta-numen en medio de un infinito de potencias en armonía, “Alma y paisaje” (105) da el siguiente paso: la comunión del sujeto con el cosmos, la conversión analógica, la compenetración plena y unitaria entre alma y paisaje. “Himnario erótico” (129), por último, es una exaltación de lo blanco, presidida de vuelta por aquella “Hebe”, imagen de mujer blanca que se nos presenta en las primicias del libro. Sólo que aquí la tal “Hebe” cobra una vitalidad central, al punto que deambula por todos los poemas y agota su universo de posibilidades: transita desde diosa que como “Afrodita surgió de entre la espuma (...) más blanca que la concha misma” (129), a una prostituta/cortesana que “salta del lecho con andar de loba” (130).

Si bien el análisis de las cinco secciones del libro es apasionante, pronto notamos que existen otras corrientes latentes que atraviesan y animan con diferente

e intenso impulso las páginas de *Arabescos mentales*, un cúmulo de rasgos que dislocan el aparente equilibrio del conjunto. Estos son (1) impersonalidad, (2) el mito de Pigmalión, y (3) la lengua. Y si bien algunas secciones enfatizan unos rasgos más que otros, ellos son constantes y coherentes, los verdaderos pilares del libro.

4.3 Despersonalización

Tanto el discurso ético como el estético de Boti son radicalmente contradichos por su propia vida y obra, por lo que la persona de Regino Boti se nos convierte en un sujeto particularmente difícil de abordar desde su obra. Tal parece que el hablante intentara despistar al lector deliberadamente acerca de ciertos ámbitos sensibles del poeta. Boti declara que “el turrieturnismo [el sentido de élite y evasión que caracterizó gran parte de la poesía modernista] es un mito” (17)], pero su acción personal comporta una evasión que lo sitúa más allá de toda contingencia histórica, vertido en sí mismo y en su propio quehacer poético. Es preciso leer a Boti tanto en lo que dice como en lo que calla.

Dicho giro de su poética representa una esfumación de la personalidad del poeta, un acto de *despersonalización*⁶¹ que garantiza posibilidades de realización. Esta *despersonalización* nos remite inmediatamente al ensayo de T. S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent”, donde se deslinda esta relación entre autor y obra: “the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates” (7-8). Según Eliot, el poeta debe trascender su propia

⁶¹ Traducimos el concepto de *impersonality*, de T. S. Eliot, como despersonalización (de despersonalizar, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, “Quitar el carácter o atributos de alguien; hacerle perder la identidad”).

individualidad en pos de situarse dentro de una tradición, hecho que va más allá por cierto de cualquier sentido histórico: “No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists (...) this is as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism” (4). No cabe duda de que Boti trasciende su propia individualidad, y dada su calidad poética este mero hecho no sería nuevo en sí. Sin embargo, la “tradición” a la que Boti apunta sí resulta novedosa. Boti, el autor, escribe para dejar de ser quien es. Su poesía es el gesto eficaz del taumaturgo que se convierte en otra persona desde el momento mismo en que escribe su poesía.

En “Himnario erótico”, la sección que continúa el sentido panteísta (y huelga decir, erótico) de todo el volumen, repite el tema de la salvación personal por la poesía, o por blanqueamiento (que es lo mismo). Lo comprobamos en “Lirismos otoñales”, la siguiente y última sección. Si, como asegura Eliot, “It [poetry] is not the expresión of personality, but an escape from personality” (10), esta evasión de uno mismo, dejar de ser quienes somos, comporta la única salvación posible, y en especial en términos raciales. Su vehículo de salvación es el lenguaje, un lenguaje transfigurado en mujer de blancura metafísica, la misma “Hebe” de Antonio Canova, creación que cobra vida para salvar a su creador. Así, el poema “Ante el ara de tus formas (*culto pagano*)”, es un fundamento numinoso, pero también la expresión de la sexualidad humana:

Y sediento de inmergirme en la onda de pureza
que tu cuerpo níveo envuelve como un hálito /inmortal,
una misa he modulado por tu clásica belleza,

ya de hinojos en el lecho, con tus manos por /misal (144)

Esta rotunda humanidad se reafirma en el primer verso inmediatamente siguiente: “Tienen sabiduría tus caderas” (145), como una reivindicación del cuerpo, ya en plena armonía con el universo. Como en los misterios de Eleusis, los grandes ciclos cósmicos coinciden con la corporalidad y la sexualidad humana.

4.4 Pigmalión

El mito de Pigmalión es uno de los más recreados en la literatura occidental⁶². Su poderosa complejidad aparece en las *Metamorfosis* de Ovidio hasta las más banales representaciones de Hollywood (el film *Pretty Woman*), pasando por Goethe y Rousseau. Por supuesto que hay antecedentes en la propia cosmología griega, así como equivalentes en otras culturas. Pero la primera actualización conocida del mito, tal y como lo conocemos, está en Ovidio y en ella basaremos nuestro análisis.

En la versión ovidiana, el escultor Pigmalión, decepcionado por los vicios de las mujeres, crea una estatua de marfil, cuyos rasgos reseñan la modestia y templanza. Enamorado de su propia creación, pide a Afrodita que la anime, a lo cual la diosa accede. De la unión de Pigmalión y su mujer (llamada Galatea por otros autores, aunque Ovidio no le da nombre) nace más tarde Pafos, su único hijo. En el primer poema de *Arabescos*, “Profesión de fe” (47), un verso, “Vacilo entre los polos”, resulta clave a lo menos por dos razones. La primera, por la vacilación que anuncia y que habrá de ser constante en el libro. A pesar de una reiterada ética, el hablante elude todo compromiso concreto. La segunda, por su doble alusión: a la racial, que

⁶² Consúltase el libro de Rueda, *Pigmalión y Galatea: Refacciones modernas de un mito*.

apunta a la mulatez, y a la estética, que adhiere al Modernismo. Sin embargo, ese equilibrio anticipado queda rápidamente roto, sencillamente porque el Modernismo de Boti carece de equilibrio y resulta desmedido, abrupto, abigarrado. Esta ruptura es producto de la intersección de su veta modernista con la vanguardia, lo cual le imprime un dinamismo y una tensión particulares, como por ejemplo en los versos que rezan, “Que su cinábrica rodela/ en el marino nácar riela/ cinematográficamente...” (“Aguaza”, 108). En “Marmórea” (47), el segundo poema, aparece algo que disuelve la falsa *clave* mulata anticipada: la idea de lo blanco como categoría suprema. El hablante abandona su anunciado punto medio para describir el proceso de creación de la Hebe de Canova⁶³:

Canova martillea,
Perfila, corta, arranca.
Tu erecta Hebe blanca
Nace como una idea.

Dale amplitud al anca
Y al rostro luz febea:
La perversión rastrea
Entre la comba franca.

Haz que la muerta diosa
Perfume sin ser rosa,
Ame sin ser esquiva.

Haz del mármol armiño
Para su piel de niño
Por tus cinceles viva.(47)

El poema es un falso soneto. Contiene todas las características formales, excepto la métrica: no está compuesto por endecasílabos, sino por hepta y

⁶³ Antonio Canova (Possagno, 1757- Venecia, 1822), el más influyente y exitoso escultor del neoclasicismo. Su “Hebe” (1796) constituye la más emblemática escultura del período.

octosílabos, lo cual lo convierte en una pieza de “arte menor”. Es apenas un poema de catorce versos. Esta falsedad formal sin duda constituye una primera clave que anuncia el subsiguiente juego de sombras y espejos.

El texto comienza con la descripción del proceso de creación de la estatua. Esta es, curiosamente, una *ékfrasis* engañosa. No se trata de la descripción de una obra de arte o de su proceso de creación, como ocurre en el archiconocido canto noveno de la *Iliada* con el escudo de Aquiles. En este poema, el escultor no está creando una forma que sea reflejo del arquetipo. Su obra es el arquetipo mismo. Por ello, rápidamente, en el tercer y cuarto versos el hablante transita del ámbito de lo concreto al de las ideas, a la larga el único que habrá de interesarle: “Tu erecta Hebe blanca/ nace como una idea”. Pero no sólo hay un giro en términos metafísicos sino también en la actitud del hablante, quien en la segunda estrofa transita de la descripción al imperativo. Sin dejar de ser él mismo, el hablante se identifica con el sujeto mencionado, reemplaza a Canova, toma las riendas del conjuro, y desde allí esa figura de mujer blanca -que como luego veremos, es el propio hablante- se erige en el hilo conductor del libro.

Es evidente la homologación de Canova con Pigmalión, así como lo es la “impersonación” de Boti en Canova. Con ello el hablante se convierte en la voz que sabe y dicta qué hacer. El proceso de creación de la escultura pasa a ser alegoría, o reflejo (para continuar el platonismo), de la creación en *Arabescos*. Los dos primeros adjetivos que describen a la estatua (“erecta” y “blanca”) refuerzan esta idea. Esa blancura insolente y levantada de la estatua habrá de ser su distintivo, por antonomasia, a lo largo de todo el libro.

Recordemos que el Pigmalión de Ovidio elige el celibato, “ofendido por los vicios que numerosos a la mente femínea la naturaleza dio” (240). Por ello, el escultor concibe su obra y “una forma le dio con la que ninguna mujer nacer puede” (240). De este modo, el objeto deseado es simultáneamente rechazado, por lo que Pigmalión debe exorcizarlo de sus propios demonios y domesticarlo, re-hacerlo a su propia medida. Pigmalión necesita fabricarse lo que no tiene, su obra es la satisfacción de una carencia personal. Al hacer su obra, Pigmalión se hace a sí mismo. El amante desdeñado y resentido pasa de este modo a ser un hombre pleno.

Como vemos, el mito es intrínsecamente narcisista. Pigmalión es incapaz de trascender, de reconocerse en el otro y de complementar extrínsecamente su propia individualidad. Sólo puede amar su propia obra, que es como amarse a sí mismo: amar a su propio reflejo. De hecho, no hay un “otro” en el mito de Pigmalión. Tanto es así, que en la versión de Ovidio, la estatua carece de nombre propio. De este modo, la estatua no es un ente nuevo ni diverso del escultor: es su espejo. La creación de la estatua es un acto especular. En el mito y en el poema el escultor da forma a su propia fantasía; a su vez, el acto de escribir el poema es un acto de travestismo por el cual el autor (Boti) se convierte lo que siempre ha añorado ser: blanco.

Recordemos las palabras de Severo Sarduy sobre el travestismo en *La simulación*: “el travestí no imita a la mujer. Para él, *à la limite*, no hay mujer, sabe –y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo–, que ella es apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto” (13). Sólo escribamos “blanco” donde Sarduy escribió “mujer” y tendremos la clave metafórica al enigma racial que plantea *Arabescos mentales*. Lo blanco es nuevamente una categoría arbitraria, mero reflejo

que podemos modificar, alterando el espejo. Vale decir, alterando el lenguaje.

En este punto, para continuar la homologación del mito con el hablante de *Arabescos*, debemos establecer la carencia del hablante. Baste mirar el atributo fundamental de la estatua: la blancura, aquello de lo que el hablante carece y que habrá de compensarlo. El hablante es entonces un Pigmalión mulato, obsesionado con la creación de una obra genuina y puramente blanca (“Haz del mármol armiño”, 48) cuya identificación lo haga a él, igualmente, blanco (“a las alas de mis rimas con tus curvas distes normas,/ y a la idea dio esplendores tu blancura sideral”, 145). En este punto, cómo no recordar a Frantz Fanon cuando habla, en su capítulo sobre “El hombre de color y la mujer blanca”,

No quiero que se me reconozca negro, quiero que se me reconozca blanco.

Ahora bien –he aquí un hecho que Hegel no ha descrito– ¿quién puede hacerlo sino la blanca? Al amarme, me prueba que soy digno de un amor blanco. Se me ama como a un blanco.

Soy un blanco. (*Piel negra*, 73)

La mujer blanca es para el hablante de *Arabescos*, como para Fanon, un vehículo de redención. Pero si la materia prima de un escultor es el marfil o el mármol, para un poeta es el lenguaje. Seguramente habrá muchos linderos que trazar a partir de estos dos poemas iniciales; pero sin duda los más evidentes son estas primordiales obsesiones raciales.

Cabe esperarse que sea en “Himnario erótico”, la cuarta sección del libro, donde se haga más evidente la blanca figura de la mujer ideal, conduciendo al

hablante a través de sus infiernos raciales. Acaso por esa misma razón de la blancura sobreexpuesta, el elemento negro cobra por primera vez un evidente sentido fecundador. Lo negro es la semilla que se esparce en el universo, como los lunares que se extienden por el cuerpo recalcadamente blanco de la mujer,

que cual chispas apagadas
del volcán de tu pasión
se distienden en regueros de azabache
por lo blanco de tu cutis en carnal constelación
("Tus lunares", 139)

Sin embargo, el hablante va más allá y él mismo se posesiona de una sexualidad agresiva y masculina donde las haya, como en efecto sucede en "Lábaro negro":

cogí el lábaro negro de tu cauda flotante,
y como un dios maldito que a la ventura yerra
por doquier se imponía mi brazo amenazante... (142).

"Lábaro negro", "brazo amenazante", "dios maldito"... probablemente el satanismo de estos versos haga tributo al decadentismo francés. Pero más allá del fantasma de Charles Baudelaire, estos versos insinúan un primer y único atisbo de identidad no blanca en el hablante. En esta sección el hablante toma una distancia que hace evidente su *diferencia* con la mujer, su reflejo.

4.5 Lengua

Tradicionalmente, la lengua (y especialmente la lengua literaria) cubana ha

oscilado entre dos polos: el modelo español y el africano. El negro bozal y el blanco peninsular han servido como modelos de incorrección y corrección respectivamente. Si un habla representa el poder, la otra es la sometida: amo y esclavo, cultura y barbarie. Acerca de esta relación se ha escrito bastante, pero baste de ejemplo el caso de los *Negros catedráticos*, que ilustra las variadas implicaciones socioculturales de este problema⁶⁴.

Si leyéramos *Arabescos* a la luz de esta hipótesis podríamos plantear una pregunta fundamental: entre el español y el africano, ¿quién posee el lenguaje? Porque hemos visto que es el lenguaje lo que hace y en última instancia libera al poeta. ¿En cuál de los dos polos se sitúa el lenguaje de *Arabescos mentales*? El lenguaje es la materia prima de la salvación del hablante, lo que es decir de su blanqueamiento. El lenguaje de Boti debe tomar distancia del polo negro y acercarse al blanco. Sin embargo, en este proceso, el discurso poético sobrepasa lo blanco y lo deforma, exagerando sus aristas, convirtiéndose en una hipérbole de lo blanco. Volviendo a la cita de Sarduy sobre el travestismo, el hablante sabe que lo blanco “es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto”.

Por tanto, lo que llamamos el discurso mulato no se sitúa, como ya intuyeron “los negros catedráticos”, entre el negro *bozal* africano y el blanco español peninsular. Se instala, o mejor dicho *desea* instalarse, *más allá* del blanco. Es decir, el “discurso mulato” no es mera copia del blanco: es (o aspira a ser) *más blanco* que el propio blanco. En este empeño, lo mulato se convierte en una realidad nueva, diferente de lo blanco, y por supuesto de lo negro. Para decirlo en términos de Jean

⁶⁴ Para más antecedentes, véase el primer capítulo de esta tesis, sobre *Los negros*

Baudrillard, estamos ante una “hiperrealidad”: “The very definition of the real has become: that of which it is possible to give an equivalent reproduction (...) The real is not only what can be reproduced, but that which is always already reproduced. The hyperreal... is entirely in simulation” (19) (*Simulations*).

Este distanciamiento de los términos convencionales del lenguaje indudablemente contiene un carácter alienante, que se hace evidente en los diez poemas de “Himno de odio” (50). Es en esta sección donde se recupera un recurrente motivo modernista: el poeta como elegido, cuya nobleza se subraya frente a la bajeza de la turba⁶⁵. Precisamente así, “Frente a la turba” (50), se titula el primer poema, donde el hablante asegura que “el noble contra el vil no se defiende”. El hablante se constituye como ser elegido, cuya blancura esencial, ideal y redentora es un constructo que sólo este poeta-alquimista logra realizar a través de su obra. Él mismo es su propia obra.

Si combinamos esta conclusión con el panteísmo que también se anuncia desde los primeros poemas de *Arabescos mentales* (“Arde en ósculo mago/ (con su calma arrogante) el Gran Todo” [“Quietud genésica”, 55]), verificamos que el hablante participa de un hálito universal y que hace análogo al hablante a ese “Gran Todo” creador de la naturaleza⁶⁶. En otras palabras, el hablante forma parte de ese “lenguaje de la Vida” (en “Modos de expresión”, 76), pero a su vez interviene el discurso de la naturaleza, como un pequeño numen, y lo pervierte cuando realiza el suyo propio.

“Ritmos panteístas” (81) es la sección que mejor recrea la cosmogonía de Boti.

catedráticos.

⁶⁵ Ver Rodó, *Ariel*.

⁶⁶ Así llama Boti, cada vez que precisa hacerlo a lo largo de todo el libro, a la fuerza

Sin embargo, llama la atención que a diferencia de cualquier otra cosmogonía, en la suya no hay amanecer, sino crepúsculo. No es la luz la que reemplaza a las tinieblas, sino al revés: “Iba hundiéndose el Sol entre la inmensa/ clámide del ocaso...” (“Lux in tenebris”, 83). El Sol (con mayúscula) es una fuerza agónica en medio de “su derrumbe majestuoso” que al final da paso a las tinieblas: “Y lentamente el Sol, que es la energía,/ se ahogaba entre la noche, que es lo extinto” (83). El sol constituye una fuerza poderosa de cualidades masculinas: “gigantesco”, “majestuoso”, pleno de “energía”, que sin embargo nada puede contra la fuerza femenina, “inconsútil” y “pensativa”, que se le aviene.

En el justo medio del poema, la cuarta de siete estrofas, ocurre la plena unión entre la luz y las tinieblas:

La natura toda
se adormecía. Y el vigor del trópico
(movimiento, sonido y luz) yacía;
semejaba un paisaje de leyenda,
sueño de una Fingal incomprensible
o sopor de una costa escandinava.
Hundíase lo hialino entre lo mate... (84)

Es decir, la luz es absorbida por las tinieblas. La síntesis entre las dos es la hibridez, la aproximación incomprensible pero evidente de realidades disímiles. En la siguiente estrofa el hablante se sitúa dentro de esa escena: “Y yo en el puente. En la extensión verdeante/ que se desanilla bajo el cocal centenario...” (84). El trópico y las

creadora universal. La primera alusión es hecha en “Quietud genésica”.

costas escandinavas unidas, enlazadas por un puente que las convierte en una única realidad transitable por el hablante, con gigantes de mitologías celtas a la sombra (¡y nada menos!) de los cocoteros. El hablante, desde su posición intermedia, es testigo como protagonista de esa hibridez y del nacimiento de esos dioses. Él mismo es un pequeño dios, y la clave de ese numen radica en su condición mediana, su insólita cualidad de sostenerse entre opuestos.

Sin embargo, el nacimiento de las tinieblas, conjugado con el paganismo de la sexta estrofa, nos deja entrever que tal vez no sea un nacimiento, sino un renacimiento:

Miré al poniente
hacia el punto finito del espacio
do luchaba la luz con las tinieblas
como en nuestro sentir luchan a veces
el odio y el perdón. Era el sol rogo
que ardía como un cirio. En su descenso
se agigantaba en lumbre. Era una gota
de sangre colosal yendo al abismo,
una gran hostia de bermeja carne
sobre el cáliz violáceo de lo oscuro (84).

El sol cae y junto a él caen todas sus resonancias cristianas: agonizan pecado, sacrificio y comunión eucarística. Se trata del renovado sol de los ritos órficos que retorna y recupera sus dominios. Apenas en la estrofa anterior (“Y yo en el puente...”, 84) el hablante comienza a hablar en primera persona. El sacrificio de los dioses lo

engrandece y su sangre tibia le hace descifrar los misterios de la oscuridad que retorna: “y contemplé cómo el candente foco/ perdía la arrogancia brilladora” (84). Es este el momento de lo pagano, de los viejos dioses y de las primitivas formas de convocarlos. Así queda en los últimos versos:

Y lentamente el Sol, que es la energía,
se ahogaba entre la noche, que es lo extinto;
y contemplé como el candente foco
perdía la arrogancia brilladora
de su contorno entre las curvas breves
-románticas volutas- de las nubes,
hasta que se transmutó, perdiendo flavas,
en un lejano lambrequín de fuego
al través del encaje de la niebla,
y cuando ya las nubes vengadoras
habían echado sus redondos senos
-senos de bacantes siderales-
sobre su solferina esfera, hasta
reducirlo a un lumínico guiñapo
y hacer del que es la Génesis del Germen
como una enrojecida flor de trapo (85).

Las nubes convertidas en bacantes anticipan una vieja batalla ahora renacida: lo dionisiaco versus lo apolíneo que queda reducido a un “lumínico guiñapo”. La furia deicida romántica en Boti no es el giro romántico al satanismo sino a lo pagano, a lo

pre-cristiano, a la magia y a los ritos órficos⁶⁷. El conjunto de resonancias nietzscheanas no puede pasar desapercibido ni siquiera para el lector más distraído. Acaso las más evidentes sean el crepúsculo de los dioses, la idea del eterno retorno, con el subsecuente agrandamiento del hombre, y por último, el enfrentamiento entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Por otro lado, los conflictos raciales en el mundo de Boti, especialmente las álgidas relaciones amorosas interraciales, han discurrido en el ámbito de lo moral. Sin duda que la filosofía de Nietzsche se muestra de antemano como un vehículo especialmente propicio para traer y revisar estos temas. Desconocemos hasta qué punto conoció Boti a Nietzsche, pero podemos aventurar que fue de una forma bastante fragmentada. No obstante esta deficiencia, en palabras de Santí, “Nietzsche represents, with respect to Walt Whitman, an isomorphic source that contributed decisively to a poetics of posmodernismo, and particularly to a new concept of the poet” (*Ciphers* 74)⁶⁸.

Entre 1893 y 1900 proliferaron en España una gran cantidad de artículos sobre Nietzsche, todos de diferente forma y calidad; asimismo como fragmentos de *Aïxa va parlar Zarathustra*, traducidos al Catalán por el poeta Joan Maragall. Según Gonzalo Sobejano, “son fragmentos sobre el Superhombre, la voluntad de crear, el amor a la eternidad y lo sagrado de la risa” (38). Probablemente así de parciales y escuetas hayan sido las aproximaciones de Boti al filósofo alemán. Sobre todo si consideramos que hasta 1900, año en que Juan Fernández publica su compleja y cotejada versión de

⁶⁷ Sobre la interpretación del mito de Pigmalión (y por extensión, de *Arabescos*) como un mito órfico, puede verse Ana Rueda, *Pigmalión y Galatea*, 80-81.

⁶⁸ Para revisar la influencia de Nietzsche en el Modernismo, y especialmente en el post-modernismo ver Santí, “This Land of Prophets: Walt Whitman in Latin America”, *Ciphers of History*, 66-83.

Also sprach Zarathustra, no hubo una traducción completa ni sistemática de Nietzsche al español.

Debemos notar además que, en la mirada de Boti, la fuerza nueva, que reemplaza el viejo orden (masculino), es hembra:

Desataba la niebla su inconsútil
cendal sobre las cosas. Y a lo lejos
(acortando la linde imperceptible
del callado horizonte) envolvía lenta
el ramaje, la altura y la montaña
entre sus edredones opalinos.
Como una novia pensativa y buena
que al besar en la frente al elegido
lo envolviera en la mata de sus bucles.

Ya el Romanticismo había exaltado a la mujer como reacción al neoclacisismo. Con lo femenino el romántico asocia lo intuitivo, lo *inconsútil*, lo *pensativo*, lo pre-lógico; en fin, lo que *envuelve* y destrona a lo masculino, con toda su carga positiva. No en balde feminismo y abolicionismo fueron dos esfuerzos simultáneos del Romanticismo⁶⁹. De hecho, las primeras feministas (Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Harriet Beecher Stowe (1811-1896), o Flora Tristán (1803-1844), por poner sólo algunos ejemplos) fueron también abolicionistas y conjugaron los dos activismos en una misma causa. Veían al negro como una fuerza femenina⁷⁰. El negro,

⁶⁹ Véase en este sentido Sanchez-Eppler, *Touching Liberty: Abolition, Feminism, and the Politics of the Body*.

⁷⁰ Véase como ejemplos las novelas *Sab* (1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda o

como la mujer, está signado por la servidumbre y el sometimiento, a la vez que es como aquélla de intelecto “inferior”, como “positivamente” intentó probar la “ciencia” de la época⁷¹. Boti recupera así, de nuevo, el feminismo romántico con un sentido analógico. Nos devuelve un cosmos femenino en el que el hablante puede transmutarse y liberarse. De este modo, la feminización de las tinieblas es un cincelazo más al modelamiento de ese lado oscuro, como una fuerza emergente, compleja, híbrida e indetenible: intuitiva, germinadora y numinosa.

Este mismo sentido aristocrático del hablante modernista, su profundo individualismo (“yoísmo”, en Boti), ya conciencia de ser “un pequeño dios”, conlleva necesariamente un escapismo, que en el caso de Boti, se acerca precisamente al de Julián del Casal, cuya voz resuena en algunas páginas. Así, el comienzo de “Ansias siniestras”, “Yo quiero abrir las alas como un alción ligero/ y tramontar mis lares buscando otro país” (72), hace eco de aquellas “Nostalgias” de Casal: “Suspiro por las regiones/ donde vuelan los alciones/ sobre el mar” (*Obra poética*, 177). El final de ambos poemas también se cierra en el mismo dolor por el retorno: en Boti, “para llorar la ausencia, con himno lastimero/ del sol y las praderas de mi natal país” (72); en Casal, “Si partiera, / al instante yo quisiera/ regresar” (179).

En resumen, si enlazamos el presupuesto racial inicial con el panteísmo siguiente y el individualismo elitista del yoísmo, concluimos que el concepto de raza, o más bien la categoría suprema de lo blanco, es posible (acaso únicamente) por medio de la creación poética. Sólo por la lengua un poeta mulato como Boti puede por

Uncle Tom's Cabin (1852), de Harriet Beecher Stowe, *Peregrinaciones de una paria* (1838), de Flora Tristán o la poesía de Mercedes Matamoros.

⁷¹ Véase las conclusiones de Cuvier sobre la autopsia de Saartje Bartman.

fin ser redimido.

Sólo es en “Alma y paisaje”, la tercera sección, que se logra la comunión plena entre sujeto y cosmos. El universo se constituye en un sistema de signos descifrables y susceptibles de ser reorganizados por el hablante, quien con ello se eleva a una categoría sobrehumana. Llama la atención, sin embargo, que tanto alma como paisaje son categorías fundamentales de “lo cubano” según Cintio Vitier en su clásico *Lo cubano en la poesía* (1957). Vitier comulga estas categorías en la espiritualización de la naturaleza que describe en la poesía de José María Heredia (1803-1839): “Con Heredia damos el paso de la naturaleza al paisaje propiamente dicho, no en el sentido pictórico, (...) sino como estado de ánimo” (74). De este modo, Heredia queda situado en la axiología de Vitier como “nuestro primer poeta cabal” (76). Y sin embargo, Vitier no llega a identificar lo mismo en Boti, cuyo “punto esencial de coincidencia es el esteticismo absoluto” (328).

En términos lógicos es inexplicable que un agudo lector como Vitier pase por alto en Boti las mismas características que vio en Heredia. Específicamente cuando el epígrafe que ahora nos ocupa coincide perfectamente con el título de la tercera lección de Vitier: “La interiorización de la naturaleza; paisaje, patria, alma: Heredia. Cubanía de Plácido” (231). La omisión de Vitier se explica a lo menos por dos razones. La primera es la imposibilidad o renuncia de ver la agencia racial del libro, la cual desestabilizaría esa pequeña Arcadia que supone la tesis de “lo cubano en la poesía”. La segunda es que la visión diacrónica y teleológica de Vitier necesita forzar su lectura y eliminar tensiones sincrónicas para hacer calzar el libro en su tesis evolucionista de “lo cubano”.

Esta comunión con la naturaleza continúa y cobra mayor fuerza, a lo largo de *Arabescos*. Así, el epígrafe de “Exégesis del ocaso” (108), tercer poema del conjunto, nos sitúa nuevamente en el punto intermedio natural del hablante (“En el puente”) y en el simbólico “crepúsculo”. Este es el sitio de la hibridez, la comunión plena. Así lo recalca el participio inicial del primer verso “Puesta el alma a sentir con el paisaje” (108). Pero lo más importante no es la analogía entre alma y paisaje, que vimos en las secciones anteriores, como tampoco lo es el erotismo germinativo, tan propio de esa nueva casta de dioses renacidos: “Lampos y sombras hay en maridaje...” (108). Lo nuevo viene en los últimos versos:

Y el escuadrón negral finge una letra,
letra de alguna estólida palabra
que sea nota, color, ensueño y línea (108).

Estos versos constituyen el paso adicional, la transmutación del signo en intuición, del sonido en resonancia. La escritura es un escuadrón que nos juega escaramuzas, que se oculta detrás de un discurso fingido. Ya no importa la connotación y ni mucho menos la denotación de aquellos signos, sino sus rasgos más difusos (suprasegmentales, diríamos acaso erradamente): “nota, color, ensueño y línea”. El universo, y con él el lenguaje, vuelve a ser, como en Mallarmé, intuición y misterio: la explicación órfica del universo. Ese ocaso exaltado en el poema no es otro que el ocaso de los dioses de la razón.

Como señala Octavio Paz en *Los hijos del limo*, la causalidad más elemental conlleva a ver el universo como un lenguaje luego de concebirlo como analogía:

La analogía concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima. La analogía no sólo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal (97).

Si se pierden las correspondencias lógicas, si el universo que antes dejó de ser discurso lógico ahora no es ni siquiera un poema para convertirse en reflejos y ecos, entonces la forma desaparece. Se trata del dominio pleno de lo híbrido donde podemos asistir al nacimiento de los nuevos seres que habrán de poblarlo. El soneto “Tritones”, por ejemplo, describe ese nacimiento:

La hora meridiana: el sol rutila
Desde el cenit, y entre la espuma aloja
La reverberación flameante y roja
Del incendio ancestral de su pupila (118).

La primera estrofa representa la unión erótica del sol y el mar y el consiguiente nacimiento de un nuevo ser, como Venus desde la espuma. El mar recupera su sentido germinativo y vuelve a ser fuerza primigenia, como se puede ver en las siguientes tres estrofas:

Junto a la arena el oleaje oscila
y las rompientes inseguras moja
de donde un bando bicolor se arroja
al agua verde que en luchar vacila.

son los nuevos tritones: cuatro pillos
de playa que vocean siendo brillos
mientras dan a la luz la piel desnuda.
Fingen los blancos encendidas ronchas,
y los ágiles negros negras conchas
sobre las que el salitre albea y suda (118).

El bando bicolor, los cuatro pillos desnudos, es el fruto de esa unión. En fin, otra vez: negros y blancos. Dos negros y dos blancos que “fingen” signos sobre su piel. Asistimos por tanto a un nacimiento otra vez signado por la simulación. Nunca podremos saber el signo preciso de su epidermis porque antes de que nos hayamos acercado ya el salitre los habrá blanqueado a todos y no quedará nada de aquella distinción original.

No en vano es en esta sección donde mejor se desarrollan los rasgos que años después asociaremos a la vanguardia (dinamismo, tecnología, *hibridez*). Sólo la lengua es capaz de percibir y retar sus propios límites. Así, la progresión del aguacero sobre el mar, con su simbolismo de muerte y renacimiento, se describe en los versos finales de “Aguaza” como una “cinábrica rodela/ en el marino mar de nácar riela/ cinematográficamente...” (108). Son versos que perciben su propio fin y que a la vez anticipan su retorno, que –ahora lo sabemos– es eterno.

4.6 Conclusiones

Como hemos visto, en la poesía de Regino Boti, la categoría de lo mulato cobra plena autonomía. Quiebra el ritmo bipolar negro-blanco dentro de la cual se había

mantenido y se constituye más allá de lo blanco, como realidad propia. El proceso de imitación iniciado en el lenguaje paródico de los “negros catedráticos” se hace más real que aquello que buscaba y culmina en una hiperrealidad. Por primera vez en la literatura cubana lo mulato emerge como categoría (estilo, imaginario y sentido) propia y poderosa, independiente de todo lo demás. Lo mulato constituye, entonces, la tensión máxima entre los polos español y africano, la supresión del concepto por la intuición, las palabras por el ritmo y el corpus por el “espíritu”, para decirlo con una palabra que le hubiera agradado a Boti.

El Modernismo cubano, y especialmente el de Boti, deviene el más eficaz mecanismo de blanqueamiento y, con ello, de progreso social. Es el baño cultural que permite a la cultura cubana emerger unida, “moderna” y “europea” en medio de la nueva embriaguez republicana que celebra Boti.

CAPÍTULO 5: NACER Y NACIÓN... ¿O SON UNO LOS DOS?

La radionovela *El derecho de nacer*, de Félix B. Caignet (San Luis, 1892-La Habana, 1976), se comenzó a transmitir en 1948 desde los estudios de la emisora CMQ, en La Habana. Es difícil describir la naturaleza tan diversa y compleja de esta obra. A pesar de haber sido y aún seguir siendo menospreciada desde el punto estético, y acaso con razón, ha sido uno de los más poderosos textos en la modelación de la estética, estilo y acondicionamiento del modo de sentir del público hispanoamericano. La composición del propio término radionovela integra dos conceptos previos: radio y novela. Lo cual debe indicarnos una nueva realidad que no es ni lo uno ni lo otro.

La radionovela es heredera directa de los folletines y novelas por entrega –los “culebrones”– del siglo XIX; es la continuación del largo proceso de *serialización* de la cultura, que buscaba un creciente mercado de baja instrucción, vástagos a su vez de los programas de educación pública republicanos⁷². Con la radionovela el grado de instrucción necesario de ese público decayó aún más. Ya no se precisaba siquiera una baja instrucción: ninguna era suficiente. Porque ni siquiera era necesario leer el folletín: bastaba con escucharlo. En palabras del propio Caignet, eran “espectáculos para ser vistos con el oído” (*Llorar es un placer*, 13).

Para colmo de males, la mera existencia de la radionovela dependía de

⁷² Nos referimos aquí al modo en que este fenómeno sucedió en el siglo XX. Con enormes reservas, usamos las categorías de Adorno y Morin con el objeto de simplificar el argumento, especialmente por lo ampliamente conocidas que son. En estricto rigor creemos que la cultura siempre ha sido, de un modo u otro, con mayor o menor extensión, “serializada”. Pero esto ya es materia de otro estudio.

criterios de *marketing*, fluctuaciones del mercado y de ¡la venta de jabones!⁷³. Por tanto, la independencia de los escritores de mediados del siglo se veía más coartada que nunca por factores ajenos a la literatura. De hecho, quien escribe novelas radiales es llamado *autor*, no *escritor* ni *novelista*, lo cual subraya este distanciamiento de la “alta cultura” que hemos señalado. El título de *autor*, como señala Reinaldo González “siempre adquiere una involuntaria sonoridad de encausamiento legal” (*Llorar es un placer*, 244). Es precisamente la naturaleza comercial que subyace a la radionovela la que conforma a los sujetos que intervienen en su producción. El “autor” es un asalariado, poseedor de una habilidad específica (escribir), que vende un producto (novela) en serie, a una industria cultural (la radio), donde los valores comerciales y de *marketing* priman ante los estéticos o literarios.

De lo que no cabe duda es la habilidad de Caignet de interpretar, moldear y reformar un amplio espectro de valores sociales de toda índole. Según el mismo Reinaldo González, Caignet “tuvo un enormísimo eco en la comprensión que varias generaciones de latinoamericanos tienen de los asuntos amorosos, las torceduras genealógicas, el racismo y los estamentos sociales que parecían inamovibles” (“Félix B. Caignet, Rey Midas del culebrón”). Una vez leída esta afirmación, cabe retroceder y preguntarse: ¿cuáles son los valores que realmente tiene *El derecho de nacer*? ¿Realmente, como aparenta, carece por completo de calidad literaria? ¿Es realmente una obra tan cerrada y simple como nos parece, o podemos leer debajo del primero, como en un palimpsesto, otros textos más complejos y perturbadores? Intentaremos reflexionar sobre estas interrogantes a lo largo de este capítulo.

⁷³ En sus inicios, las radionovelas eran auspiciadas, tanto en Cuba como en Estados

Los temas principales de *El derecho de nacer*, tales como la orfandad, la pobreza honrada o la reconquista de lo perdido, la honra (su mantención, pérdida, o recuperación), la redención de una prostituta o la prostitución altruista, son todos antiguos lugares comunes del folletín y la novela franceses por entregas decimonónicos⁷⁴. Caignet adquirió estos temas y los revitalizó admirablemente; “creó” con ellos un nuevo género, la radionovela, y sentó las bases de la futura telenovela con pautas que aún hoy la rigen. Tanto es así que, a pesar de haber sido precedida en el mercado cubano por una vasta producción anterior, *El derecho de nacer* figura en el imaginario popular como la primera de su género, y Caignet como su creador absoluto. Intentar explicar las razones de esa primacía será uno de los objetivos del presente trabajo.

La audacia de Caignet con *El derecho de nacer* lo llevó a expandir los límites del género. Incorporó motivos y temas de naturaleza “morbosa”, tales como el aborto, o el racismo, que jamás habían sido tratados en una radionovela y que son los que más *prenden* en su gran público. Pero lo más significativo es que lo hizo con el tacto de conocer tanto a tirios como troyanos,... e incluso a la propia Iglesia Católica.

Pero tras el inmediato éxito de *El derecho de nacer*, las réplicas no se hicieron esperar. Desde entonces ha circulado por el mundo entero en los más disímiles formatos y variantes, con adaptaciones radiofónicas, cinematográficas, teatrales, impresas y televisivas. Es particularmente importante la versión cinematográfica

Unidos, por compañías de jabón. De ahí el término estadounidense “soap opera”.

⁷⁴ En el presente trabajo, la diferencia entre novela por entregas y folletín es que la primera se va haciendo sobre la marcha, y su extensión varía según el éxito de público (como fue el caso de *El derecho*). Se trata de una novela en vías de producción. En cambio, el folletín era una sección del periódico donde se publicaba por partes una

mexicana de 1951, con un elenco de primer nivel, apenas dos años después de su absoluto estreno radial en Cuba. Recordemos la importancia de la cinematografía mexicana de la época, una industria que competía con Hollywood de igual a igual.

El derecho de nacer cumplió con creces aquel sueño de Jorge Luis Borges, quien quería que su persona pudiera ser olvidada detrás de su obra. En efecto, la persona, obra e influencia de Félix B. Caignet palidecen ante *El derecho de nacer*. Hoy apenas recordamos a Caignet, quien fuera un artista integral y un creador inquieto que dejó una abundante obra: poeta, cuentista, periodista, pintor, poeta, actor, dramaturgo, promotor cultural y compositor de más de 300 canciones populares, algunas de las cuales figuran en cualquier catálogo de música cubana y que fueron immortalizadas por artistas de la talla de Rita Montaner, Ernesto Lecuona o Ignacio Villa “Bola de Nieve”.

La idea de una novela radial surgió como necesidad, en la emisora CMQ, de competir con la cadena radial "RHC Cadena Azul" cuya "Novela del aire" gozaba entonces del índice más alto de audiencia en el horario de las 8:30 p.m. La tarea le fue encomendada a Caignet, quien para esta fecha ya era un experimentado guionista. Desde 1937, y durante más de diez años, sus guiones de *Las aventuras de Chan Li Po* habían gozado de un éxito sin precedentes. Asimismo, escribía cuentos que luego se dramatizaban en la radio, o eran leídos por él mismo. Era, en fin, un hombre de vasta experiencia en radio. Sin embargo, después de 1948, el detective chino quedaría relegado al olvido o -como hacemos ahora- citado como mera referencia alrededor de lo que habría de ser su obra cumbre. Tal como era común en el género, *El derecho de*

novela escrita de antemano en su totalidad.

nacer se escribió y se radió “sobre la marcha”: los medios de Caignet reflejan su talento, sagacidad y capacidad de adaptación. Un ejemplo es el caso del actor José Boula, quien hacía la voz de don Rafael. Ante las perspectivas económicas ofrecidas por la competencia RHC Cadena Azul, Boula consideró insuficiente lo que le pagaban y solicitó un aumento de sueldo a la CMQ. Como se lo negaron, Caignet tuvo que enmudecerlo en la novela para que no actuara en el tiempo que duró el conflicto laboral. Se le inventó una enfermedad al personaje y se mantuvo intrigado al público hasta que el actor llegó a un acuerdo con la emisora. Sólo entonces don Rafael recuperó la voz. Son también ampliamente sabidos los periplos de Caignet por los barrios habaneros, en busca de *feed back* para continuar el argumento de la novela en el siguiente capítulo⁷⁵.

Como ejemplo de la expectativa popular de la época, citemos la guaracha del popular cantante “Ñico” Saquito, “*Ya habló don Rafael*”, interpretada por Los *Cumbancheros*, que repicaba varias veces al día en la Radio Cadena Suaritos, la más *chota* de las emisoras habaneras. La revista *Bohemia* publicó el texto de la canción entera en la sección “Radiolandia” (27 de febrero de 1949):

*Yo estaba ya descansando
de Silverio y de Sagüita,
de la luna, de Facundo,
y de todo en mi casita.
Pero esta Belén maldita,
que al diablo se le escapó,
ha vuelto a enredar la pita*

⁷⁵ Ver “Félix B. Caignet, Rey Midas del culebrón”.

y mi descanso acabó.
Como el radio se rompió,
apenas llega el lechero,
la sobrinita, la primita,
la amiguita, la comadre,
el compadrito y el panadero,
cualquiera que llegue, ¡ay Dios!,
le revienta la pregunta:
¿Ya don Rafael habló?
(citado en “Félix B. Caignet, rey Midas de culebrón”)

El presente capítulo analizará el texto de la novela a partir de la versión impresa que apareció entre 1948 y 1949 en forma de veinticinco suplementos publicados semanalmente junto a la revista *Radio Guía*. El texto de este suplemento es una adaptación del texto radial⁷⁶. Debemos advertir que no hemos podido cotejar el texto del suplemento con el guión radial⁷⁷. Sin embargo, las alteraciones, si las hay, deberían ser mínimas, dado que el suplemento era publicado casi simultáneamente con la emisión radial y que el público habría notado la menor discordancia.

5.1 Sinopsis de *El derecho de nacer*

La acción se inicia en la consulta de “un médico famoso”⁷⁸ en un “aristocrático

⁷⁶ A partir de ahora, nos referiremos al texto que analizamos como “el suplemento”.

⁷⁷ Para ello habríamos tenido que escuchar la grabación de al menos algunos capítulos, lo cual ha sido imposible.

⁷⁸ Al citar de *El derecho de nacer*, seguiremos la particular ortografía y estilo del autor. Estas particularidades incluyen un uso arbitrario de las mayúsculas, negritas,

reparto habanero”. Una joven de alcurnia acude por un aborto, tema central de la novela. El apuesto médico, de unos cuarenta años, se niega a realizarlo, abogando con vehemencia en contra de esa práctica. Para persuadir a la joven, el médico decide contarle el secreto de su vida. A partir de entonces, el médico pasa a ser narrador, en tercera persona, de su propia historia.

La narración se traslada a Santiago de Cuba, donde comienza la historia de la familia Del Junco, integrada por Rafael, poderoso y déspota aristócrata; su esposa Clemencia; y sus hijas María Elena y Matilde, víctimas de la opresión de su padre. María Elena es seducida por Alfredo Martínez, un rico e irresponsable joven de la alta sociedad, hijo del antiguo socio y mayor enemigo de Don Rafael. Alfredo huye de la ciudad al enterarse de que su amante quedó embarazada. Don Rafael intenta que su hija aborte, pero ya es tarde. La envía a un alejado cafetal para que ahí nazca el bebé y allí ordena a su capataz que mate al recién nacido. María Dolores Limonta, fiel criada negra de María Elena, hace creer a Don Rafael que matará al pequeño, para lo cual obtiene una suma de dinero. Con la ayuda del rico y altruista Don Pepe Cabrera, María Dolores huye con el niño a La Habana, donde con la ayuda de Don Pepe Cabrera y con gran amor de madre, cría al pequeño Albertico y lo educa para ser un hombre de bien. Es allí donde el niño recibe el apellido Limonta.

Entre tanto, en Santiago, la pobre María Elena languidece de pena sin saber de su hijo. En tal estado, conoce a Jorge Luis Armenteros, de quien se enamora y con quien está dispuesta a casarse. Sin embargo, Jorge Luis se aleja después de que María

cursivas, puntos suspensivos, interjecciones, etc. Todo ello heredero del modernismo más tardío y periférico, como es el caso de la obra de José María Vargas Vila (1860-1933).

Elena le confiesa que tenía un hijo. Jorge Luis se marcha del país y regresa después de diez años, con un fracaso matrimonial –su esposa lo engañaba. Por pura casualidad, conoce en La Habana al pequeño Albertico, a quien comienza a amar y cuidar como a un hijo. A poco de atar cabos, Jorge Luis descubre que Albertico es el hijo de María Elena, única mujer que había amado y que aún ama.

Con el tiempo Albertico llegará a ser un médico famoso, y por azar médico personal de Don Rafael, quien se había trasladado a La Habana huyendo del lugar de su vergüenza familiar. Albertico se enamora de Isabel Cristina, sin sospechar que es su prima. Don Rafael se opone a esta relación por convencionalismos de clase: ellos son aristócratas y Albertico es “hijo de nadie”. La situación se precipita y Albertico termina encontrándose con su madre, entonces recluida en un convento y siendo reconocido y amado por toda su familia. Su influjo bondadoso ablanda y ennoblece a todos con quienes se relaciona, incluso hasta los corazones más protervos como su abuelo, su padre, su medio hermano y la amante de éste. Pareciera que nadie puede estar cerca de Albertico y ser malo. Finalmente Albertico se casa con Isabel Cristina y vive feliz junto a ella, rodeado por toda su familia. En este punto la narración retorna al presente. En las últimas páginas volvemos al narrador extradiégetico y nos hallamos otra vez en el gabinete del doctor Limonta, quien con su historia ha convencido –y redimido– a la joven⁷⁹. La novela concluye, como cabe esperarse, con una filípica en contra del aborto y a favor del *derecho de nacer*.

Como vemos, hay dos tiempos narrativos en la novela, uno contenido dentro del otro. La novela se abre en la consulta del médico, en medio de una crisis que

⁷⁹ Usamos términos y conceptos de la narratología. Ver Genette, *Narrative Discourse*

cuenta un narrador omnisciente extradiegético. El desarrollo y eventual solución de esa crisis es precisamente la narración del médico, inserta en el primer tiempo narrativo, que transcurre en la consulta. De este modo, el tiempo de la novela es de apenas unas horas. En cambio, el tiempo de la historia narrada por el médico abarca desde 1905 hasta el presente cronológico de 1948. El médico pasa a ser entonces el segundo narrador protagonista, que cuenta su propia historia. Por último en el texto impreso de la radionovela, muchas las intervenciones del narrador están resaltadas en negritas, tal vez con el objeto de hacer más fácil el texto para un público urbano de clase baja y poco familiarizado con la letra impresa.

5.2 La lengua de *El derecho de nacer*

La inefable negra y el caballero criollo...

El texto de *El derecho de nacer* recurre a la narrativa de toda experiencia oral: la repetición. La introducción a cada personaje es siempre precedida por un *epithetum constans*, que se mantiene con mínimas variaciones formales y precisión semántica al modo de la épica clásica. Los epítetos cumplen la doble función de recordarnos de quién se habla y qué pensar del personaje. Pareciera que la obra buscara reducir sus ambigüedades al mínimo. María Dolores Limonta es el único personaje cuyo epíteto resulta ocasionalmente contradicho por el argumento. De este modo, en los pasajes en los que ella interviene se establece una mayor distancia entre lector y obra. Cada

Revisited.

epíteto, con excepción del de María Dolores Limonta, reitera el mismo conjunto de características del personaje que se extraen de la lectura más simple. Así, tenemos a María Dolores, “negra generosa y leal” (59), “noble y leal negra” (70), “negra buena y generosa” (151), “negra inefable” (98), “negra generosa y buena” (546). Toda variación de los epítetos de María Dolores siempre mantiene tres características: (1) raza⁸⁰; (2) generosidad y (3) lealtad. La servidumbre de María Dolores trasciende el tiempo y cualquier condicionamiento social al punto de que ella se dirige a María Elena como una criada, después de 30 años de no verla y de haber llegado a ser tan rica como su antigua ama: “Sí, mi niña... Ahora que tú lo autorisa... ha llegao el momento de decirle to la beldá a Albeltico” (685). No sólo habla como una criada, habla como una esclava, haciendo hincapié así en la distancia y el sentido de propiedad entre ella y María Elena. Como habíamos anticipado, el caso de María Dolores es especial y contradictorio. María Dolores es el personaje más complejo de toda la novela y él único que pugna por romper los estereotipos que la aprisionan, desde la voz narrativa que la describe hasta el discurso de subalterna que se ve obligada a repetir. Más adelante, cuando tratemos el contenido racial de la obra, nos referiremos a ella extensamente. En cambio, los epítetos de los demás personajes no son jamás contradichos por sus cualidades. Antes bien, son una reafirmación de aquellas. Así, Jorge Luis Armenteros resulta el “gallardo caballero” (121, 166, 172), de quien siempre además se reitera que es “moreno como un árabe” (121, 166); Don Rafael es el “linajudo caballero criollo”, donde el primer adjetivo deja ver la preocupación obsesiva del personaje por la pureza de linaje.

⁸⁰ Sobre la complejidad de las relaciones raciales en la novela nos referiremos en el

5.3 El bozal, el criollo y otras yerbas

En *El derecho de nacer*, los dos extremos de la lengua corresponden al habla negro (representado por María Dolores) y a la blanca de los demás personajes. Los blancos hablan un español correcto; y María Dolores habla en una especie de *Cuban ebonics*, aunque su precario idiolecto es apenas el de una bozal: “Sí, mi caballero Don Rafaé... -dijo la negra con aflicción-. Yo nunca he tenío un hijo salío de mi calne... pero utede lo saben bien: la niña María Elena e pa` mí... como una hija nacía de mi propio corazón. -Y agregó llorando: - Yo pol ella daría hata la úrtima gota de sangre... con tal de vela felí...” (44)⁸¹. Si bien el habla de María Dolores se puede identificar como cubana, y a pesar de la caricatura que la afecta, los blancos hablan una lengua aséptica y engolada que no corresponde a dialecto cubano alguno. María Dolores y los blancos constituyen los dos extremos de la lengua. A pesar de su particular habla, María Dolores es el único personaje que realiza una reflexión metalingüística cuando se refiere a que Albertico debía ser abogado “pa que dijera diculso como el difunto José Maltí... A mí me guta la gente que habla bien” (175). En efecto, María Dolores es uno de los pocos personajes con autoconciencia: sabe quién es, cuáles son sus limitaciones y, sobre todo, posee una complejidad psicológica que le otorga una ambigüedad única.

En cambio, en la radionovela el habla coloquial cubana resulta bastante restringida. Son los mulatos y algunos blancos, en contadas ocasiones los personajes

inciso 4.6.

⁸¹ Negro bozal es un término de la colonia que designa al africano recién llegado, que aún no habla bien el español.

que *hablan en cubano*. Rosario y Osvaldo, por ejemplo, lo hacen (502), pero sólo antes de que aquella se *regenerara* (por amor, naturalmente). Graciela del Busto, acaso por su condición de *nouvelle riche*, habla con la frescura de una habanera cuando disputa la atención de Albertico con Isabel Cristina, lo cual contrasta, a su vez, con el empaque declamatorio de esta última. Así lo declara Isabel Cristina: “Te lo confieso, Graciela: el doctor Limonta me ha impresionado de tal manera que, sin poderlo evitar, no se me quita de la imaginación...” (371). Sin embargo, para Graciela, el doctor Limonta “lo tiene todo: estatura, distinción, simpatía... masculinidad (...) está ¡que se acabó!” (371). Efectivamente, en ese momento era “el doctor Limonta”. Todavía no les pedía a las mujeres ser llamado por el diminutivo. Este dúo, Isabel-Graciela se ocupa, como aquel de Naphta y Settembrini, de tentar a nuestro Albertico, quien como un Hans Castorp tropical se encuentra en medio de las dos fuerzas poderosas que lo atraen.

Sin embargo, nadie habla en ella de modo tan irreal como los personajes blancos, quienes no poseen dialecto propio. La conversación que acabamos de reproducir unos párrafos antes entre Isabel Cristina y Graciela es una de las pocas en que esta regla se rompe. Aún así, esa ruptura es apenas excepcional, y bastante tenue por cierto. Los personajes blancos están constreñidos dentro de un empaque oratorio que quizá haya contribuido a la enorme difusión de la novela. Recordemos que *El derecho de nacer* fue “enlatada” y exportada a diversos países de Hispanoamérica, lo cual suponía un ahorro enorme para los posibles re-transmisores, así como la expansión del “modelo cubano” de hacer radio. Aún hoy se practica esa asepsia dialectal con el mismo fin de mercadeo: alcanzar mayores audiencias.

5.4 Algunas dicotomías fundamentales

La tensión dramática de la radionovela se establece entre algunas bien marcadas oposiciones binarias, dicotomías, lo cual evidentemente simplifica el seguimiento de la trama. A saber, las provincias de Oriente y La Habana, campo y ciudad, blancos y negros, pobres y ricos, etc. Recordemos que la acción de la novela se origina en la provincia de Oriente y luego se traslada a La Habana. María Dolores y Albertico huyen de Don Rafael, y éste junto a su familia huye del sitio de su vergüenza. A su vez Alfredo huye del hijo que tuvo, y Jorge Luis huye de la mujer pecadora con quien no se puede casar. Un pecado original desencadena una serie de fugas, resultando en la pérdida del paraíso. “Oriente” queda como “tierra prometida” que a ratos se vislumbra desde La Habana, “la caída”. Esta idea queda clara, en el pasaje en que María Dolores y Don Pepe Cabrera disuaden a la mulata Natalia de abortar, y Don Pepe les ofrece su cafetal en Palma Soriano (pueblo oriental) para que vivan allí.

-Si no hubiera sólo por ese hombre tan bueno... no tendríamos un hijo, Natalia... ni estaríamos aquí... en esta finca que es como un paraíso... Estaríamos todavía en esa Habana en la que pasamos tanto trabajos... bibiendo en un cuarto estrecho de solar...

-¡Tan distinto de vivir aquí en el campo!

-¡Y dilo!... ¡Tan distinto!... Eso es lo que no acaba de comprender la gente... ¡Yo mismo no lo sabía antes!.... Que el campo es mucho más generoso que la ciudad ... Que aquí, sembrando ñame y boniato, se

encuentra más felicidad que allá... esperando que caiga el maná del cielo... (155)

Tal como lo haría un Horacio mulato, Anselmo, junto a Natalia, alaba su aldea. Así como el maná alimentó a los israelitas en el desierto, éste terminó cuando el pueblo elegido arribó a la Tierra Prometida. Anselmo y Natalia regresan al paraíso. En cambio, la dicotomía mayor es República versus Colonia, lo cual conlleva otra serie de dicotomías que se van activando independientemente: Democracia y Autocracia, Estados Unidos y España, sirvientes y señores, negros y blancos, mujeres y hombres, Modernidad y Tradición, Burguesía y Aristocracia, nobleza y plebeyez. La tensión entre ideas republicanas y coloniales lo modifica todo.

Pronto en la novela, María Elena deja claro este punto cuando discute con sus padres acerca del derecho de tener a su hijo. Les increpa que “ustedes están aferrados a sus ideas... ¡yo a las mías!... Ustedes representan una época: ¡la colonial, de la que acabamos de salir; llena de prejuicios, que son como cadenas para la esclavitud del alma!... Yo, en cambio, respondo a la libertad de ideas y de principios de la República.” (141). El problema generacional se amplifica fuera del ámbito familiar e instala un discurso nacional sobre el carácter y rumbo de la nación, escindida entre Tradición y Modernidad. Así lo percibe don Pepe Cabrera cuando le anticipa a María Dolores que “cuando Albertico sea un hombre... Cuba habrá avanzado... Será un país maravilloso... Un país de libertad y democracia, como lo soñaron Maceo, Céspedes y Martí” (166)⁸².

⁸² Todos próceres de las guerras de independencia contra España, entre 1868 y 1898.

5.5 Proto-feminismo, modernismo y modernidad

Todas estas avanzadas temáticas son meros anticipos de la aparición del verdadero personaje republicano, Isabel Cristina, quien representa el pro-norteamericanismo y la modernidad más desenfrenados. Isabel Cristina suele vestir “unos ligeros slacks oscuros” (410), fuma cigarrillos y bebe *jaibol* (432). En efecto, ella es la continuación de los avances que antes hiciera María Elena, y en varios pasajes Don Rafael y Doña Clemencia comentan que ella parece más hija de María Elena que de Matildita, su propia madre. La joven aparece en mitad de la novela (decimosegundo suplemento), de regreso de Estados Unidos, adonde había sido enviada de pequeña. Ya el primer diálogo con sus abuelos al bajar del barco revela el matiz de sus relaciones:

-Es que no debieron permitir que tú vinieras sola...

-¿Y eso qué tiene de malo, abuelita?... La mujer moderna sabe defenderse sola...

(...) Espérenme aquí mientras me ocupo de despachar mi equipaje en el departamento de Aduana...

-¿Pero tú sola Isabel Cristina? No... iremos contigo...

-Como lo quieras, abuelo... (337).

Quedan claros dos puntos: Isabel Cristina (1) es una mujer “moderna” y (2) se basta a sí misma. En cuanto llegan a la casa las diferencias se hacen aún mayores; la abuela se queja de que en Cuba ahora

-Hay una mezcolanza terrible -agregó la anciana-. Ahora se codea con la verdadera aristocracia la gente improvisada en el ámbito social, por

golpes de la suerte, de la política y la fortuna...

-Y eso es lo lindo, abuelita... Una democracia moderna, desprovista de inhumanos exclusivismos de castas...

-¿Pero eso es lo que te enseñaron en los colegios yanquis...? **-inquirió molesto el abuelo.** (338)

Los abuelos representan el pasado colonial que cede y se resiste a la influencia norteamericana, la secularización y democratización. En Latinoamérica ésta fue una actitud propia del Modernismo. Es decir, los abuelos exhiben la misma arrogante y desesperada actitud que Rubén Darío expresara en “A Roosevelt” (1905), o que Rodó desarrolló en *Ariel* mediante el concepto de la “nordomanía” en oposición a los valores de la Hispanidad. Los Estados Unidos se equiparan con la Modernidad. Por eso cuando el abuelo le pregunta a la nieta, “¿Pero será posible que hasta ese extremo haya influenciado en ti la educación americana...?” ella le replica “¿Y por qué le llamas influencia americana y no DEL MUNDO MODERNO, abuelo...?” (411).

La Modernidad y la democracia que pregona Isabel Cristina aterran a los abuelos por su efecto nivelador y por la resultante mediocridad social. La crítica del viejo Don Rafael se enfoca hacia la emergente burguesía azucarera (“a tanta gente que no era nadie y que hoy alterna por obra y gracia del azúcar” [411]), o como los llama con acritud, “la aristocracia del guarapo” (411). La nieta, en cambio, replica que “es algo muy lógico, abuelo, pues vivimos en una República”. “Pues yo prefiero la época colonial” (411), será la respuesta final del viejo. Isabel Cristina no sólo se resiste a las diferencias de clase; también, como es de esperarse, a las diferencias raciales: “¡No hay razas inferiores!... Los que se interiorizan o se engrandecen son los hombres

de todas las razas” (608). La contención de Don Rafael no es sólo hacia uno u otro aspecto de la discusión. Se trata de una actitud rotunda: rechaza el paquete completo que comporta la República, así con mayúsculas como aparece en la novela, en oposición a la colonia siempre en minúsculas. Lo rechaza de plano y se encierra en sí mismo luchando en vano contra el destino que ya lo alcanza. Don Rafael posee un carácter trágico que le hace tomar partido por causas perdidas. Cabe apuntar, nuevamente, el carácter teórico de estas posturas. En la radionovela ninguna de ellas conlleva acción alguna que las refuerce. Por ejemplo, nunca vemos -o mejor dicho, oímos- a ningún personaje de la clase alta interactuar, de igual a igual, con pobres o con negros.

Desde las primeras páginas de la novela, llama la atención un superficial aspecto modernista del lenguaje. Más bien un neo-modernismo que, al modo de José María Vargas Vila (1860-1933), amplifica y parodia el estilo del movimiento, como advertimos desde las primeras líneas,

La tarde triste parece desangrarse, herida por el cuchillo de oro del crepúsculo... Deslizándose en la pista del silencio vespertino, llega el toque de oración desde un templo aledaño, como si de las campanas brotara un melancólico llanto sonoro...(3)

Llama la atención lo cursi de este lenguaje, que sobrepasa la mera evocación de un lenguaje modernista. Resulta imposible que tal grado de cursilería sea inconsciente, de manera que el texto nos advierte de antemano acerca de su naturaleza. Tal auto-consciencia la confirma el propio autor a Reinaldo González: “*Nunca pretendí ser un Cervantes ni un Víctor Hugo: soy escritor para lavanderas*” (“Rey

Midas del culebrón”). Caignet *se sabe* cursi y utiliza esa cursilería con plena conciencia, con una intención que acaso sólo él conoce pero que sin duda daba resultado⁸³.

A pesar de que la radionovela reduce a la mujer a su función maternal, también existe un elemento que podríamos calificar de proto-feminismo. La actitud pseudo-feminista de Isabel Cristina apenas hace mella en el todo, y por cierto no compensa el machismo del conjunto. Con todo y su discurso, Isabel Cristina también termina en la casa, y pariendo.

5.6 Raza, clase y sociedad

Mientras yo intento liberarme del dominio del
prójimo, el prójimo intenta liberarse del mío;
mientras procuro someter al prójimo, el prójimo
procura someterme (Sartre, *El ser y la nada*)

Mi mamá es negra, pero muy buena.... (*El derecho*,
154)

El aspecto racial es esencial en la conformación de los personajes. La raza, así como las características que la resaltan, se reitera a lo largo de la obra. Basta mencionarla, no es menester agregar nada más. Por más que el narrador y los

⁸³ Otra consideración acerca del estilo de *El derecho de nacer*, guarda relación con el melodrama. Como señala Santí en su “After the Revolution: Strawberry and Chocolate, or the *Politics* of Reconciliation” (*Ciphers*, 152-166), como poética –y política– de (re)conciliación social instituida a partir de la Revolución Francesa.

distintos personajes proclamen que “No hay que tener alas para se ángel, María Dolores... -dijo tiernamente [María Elena]-. Ni hace falta ser blanco para ser noble y generoso... El mundo no será feliz hasta que desaparezcan los prejuicios de raza...” (53), la raza de cada personaje se recalca constantemente. Por tanto, la primera pregunta que podemos hacernos es: ¿a qué viene la repetición de un tema que no es importante? La raza es, en efecto, central, así como lo son los prejuicios raciales. Llama la atención que haya sólo un personaje negro en toda la novela. A partir de este dato, no se puede establecer generalización alguna, y de este modo “la negra buena” puede ser entendida perfectamente como excepción. De este modo excepcional la describe Jorge Luis: “esa negra sublime que a fuerza de ser buena, ha dejado de tener raza para convertirse sólo en el símbolo sacrosanto de la maternidad...” (393). O bien cuando Albertico asegura que “Mi mamá es negra pero buena” (154), la conjunción adversativa remarca el carácter excepcional de María Dolores. Este aspecto se refuerza particularmente al final, donde igual se constata que no hay blanco malo. Resulta que todos los personajes, incluso los más protervos, se redimen al final ante el influjo amoroso de Albertico Limonta. A su vez, la ausencia de raza de María Dolores la coloca en un limbo social: su personaje carece de historicidad, o de proyección social mínima. María Dolores es un *símbolo*, y la obra no quiere dejar duda alguna a este respecto. En este punto no hay cabida para revisión social alguna. María Dolores es, como tantos la describen, un “ángel negro”. Dicho de otro modo, alguien –o algo– asexuado e intemporal que definitivamente no es de este mundo.

A su vez, la *niña* María Elena y su sirvienta María Dolores operan como un Jano bifronte. La una resulta el *alter ego* de la otra, Dr. Jekyll y Mrs. Hyde. El primer

contraste que el narrador establece entre ambas es el racial:

Como al conjuro de la clarinada de un gallo, María Elena abrió la maravilla verde de sus ojos... y con lo primero que tropezó su mirada fué con el rostro negro, iluminado de ternura, de la buena y leal María Dolores, que la contemplaba con adoración, de pie junto a la cama (53).

La negritud y la blancura de una y otra mujer se articulan como en el teclado de un piano. Blancura y negritud que equivalen a belleza y fealdad, o a lo que Colón describió a los Reyes católicos como particular del Nuevo Mundo, la *deformidad hermosa*: María Dolores, por ejemplo, tiene “su figura obesa, tallada en ébano africano” (272). En efecto, la descripción física de María Dolores raya a menudo en lo extravagante: una *freak* de buen corazón.

Del mismo modo, la blancura de Albertico siempre se presenta en contraste con la negrura de su madre de crianza: “María Dolores con sus manos negras ungidas de ternura, con un pañuelo había enjugado las lágrimas que humedecían los ojos verdes del niño blanco” (152). Los ojos verdes de Albertico y de su madre se recalcan constantemente, lo cual funciona como pista que el narrador administra para sugerir y eventualmente descifrar el misterio fundamental de la novela.

Las dos *Marías*, Dolores y Elena, conforman el arquetipo de los valores maternos. Ellas constituyen el punto de comunión social. La condición de madres las hace semejantes, madre biológica y madre de crianza que en un final se disputarán el amor del hijo común. Por un lado, “sus ojos tan verdes, tan hermosos, miraron con ternura al niño dormido a su lado, que parecía flotar como un nenúfar vivo entre la espuma de las sábanas” (91), por otro, “la negra buena y generosa, con el arco-iris de

la risa asomado a sus labios gruesos; y entre los brazos fuertes, la maravilla de nácar y rosa del niño aquel...” (112). Una hermosa y otra fea, unidas por la maternidad que las purifica y las une. De este modo, la maternidad se constituye en el principal e ineludible vehículo de realización de una mujer: su arquetipo. *El derecho de nacer* es tanto una diatriba contra el aborto como una alabanza a la maternidad. En palabras de Albertico, “para juzgar a una mujer no hay que hurgar en su pasado, sino en sus sentimientos maternos” (520). De este modo queda nuevamente la mujer situada fuera de la Historia. Su condición de madre, un absoluto, su sentido último la define.

Precisamente a causa del desfase social del personaje de María Dolores, Albertico no se atreve a mostrarla al mundo: “Por eso es que no me atrevo a mostrársela a todo el mundo... POR MIEDO a un desaire...! ¡NO POR VERGÜENZA!” (410). Por otro lado, ¿a qué mundo podría mostrarla? ¿Acaso al de la alta sociedad que él frecuenta? Para Albertico, el único mundo digno de ser vivido es precisamente ése que rechaza a su madre. Por eso su personaje debe convertirse en un eterno simulador: un camaleón social. Así, María Dolores pasa todo el tiempo encerrada en su jaula de oro. La casa de Albertico esconde a su madre negra como su mayor secreto. La única ocasión en que la mujer sale de la casa es de manera definitiva, en un paseo sin retorno, cuando Albertico se casa con Isabel Cristina. Albertico la conduce en su automóvil hacia una finca que le compró en las afueras de La Habana, lejos al fin de la vista de todos. María Dolores recuerda su último paseo en coche, unos cuarenta años antes: “A mí montar en máquina no me asombra, porque yo he montao en muy bueno coche de lujo, tirao por caballo que balían una fortuna...” (733).

Paradójicamente, el discurso de Albertico sobre la igualdad contradice los valores de la sociedad que él mismo frecuenta. Pero a pesar de ello, su confrontación no pasa de ser una mera armazón retórica. Albertico desea realizar un cambio desde dentro de aquella misma sociedad, pero para hacerlo primero debe ser aceptado por ella. El joven médico intenta infiltrarse por todos los medios posibles: enamora a muchachas de clase alta, adquiere sus maneras y gustos, seduce con su bondad a padrinos poderosos que lo impulsan en su ascenso. En el curso de su carrera, se desentiende de sus orígenes sociales, aunque pretenda, como dice, “poner al mismo nivel de piedad y comprensión los corazones, para, en un momento dado, blancos y negros, ricos y pobres, ayudarnos mutuamente como hermanos... Porque todos nos necesitamos en la vida” (286). La relación de Albertico con su María Dolores, o con la mulata Engracia -a quien disuade de tener un aborto-, es clandestina. A éstas nunca se les permite emerger y constituirse en amenaza para el plan maestro de Albertico.

No es de extrañar que, dentro de este panorama desolador, la belleza de María Elena, sus ojos verdes, o sus “manos de lirios”, hagan que María Dolores sufra de un terrible complejo de inferioridad. A pesar de que el narrador se refiera a “la mentalidad escasa de la buena negra” (600), María Dolores no es nada tonta y tiene clara conciencia del orden de las cosas y de su propia situación en el mundo. A pesar de todo, cada vez que puede, la voz del narrador rebaja el perfil del personaje desde la perspectiva racial. Cuando la describe, tal parece que María Dolores fuera una estampa de Landaluze:

¡era ella!... Era la inefable negra, impecablemente vestida con su elegante bata blanca, con chorrera de encajes de hilo y una gran moña

de cintas azules en el nacimiento del descote... Era María Dolores Limonta, con su pañuelo azul oscuro con óvalos blancos, atado con gracia peculiar su cabeza ennoblecida por las canas... Con su pulsera de oro, en forma de cadena; sus argollas de azabache y en la mano tosca, surcada de arabescos de arrugas, un gran abanico viejo, con varillaje de carey y motivos florales en rojo... (732-733).

¡Con esa apariencia y en medio de la *high society* que por fin ha aceptado a su hijo Albertico, cómo no estar acomplejada! Con esas palabras lo describe el narrador, tal vez por si acaso algún lector despistado no captara el “terrible complejo de inferioridad que se había prendido como una garra en lo más hondo de su alma” (182). Recordemos que Albertico tiene un magnetismo especial para los aristócratas. Ni de broma se busca un amigo o una enamorada en el barrio donde se crió. Aunque el narrador no lo señale, ni siquiera lo sugiera, Albertico es un arribista. Por eso María Dolores teme, con justa razón, perder a su hijo: ha sacrificado su vida por él y ahora que Albertico ha triunfado en ese mundo al que tanto le costó entrar, teme perderlo.

Es en este momento de la trama donde el personaje de María Dolores cobra un relieve distinto y se rebela contra su destino. Para Caignet, éste tiene que haber sido el personaje más difícil de construir: por la complejidad y dobleces que adquiere, por la independencia que va cobrando hasta distanciarse de la caracterización del narrador. A pesar de repetir un discurso servil, María Dolores gana una autonomía que la lleva a cuestionar la patria potestad de María Elena sobre Albertico y pide a la Virgen esconder los orígenes del joven para dejarlo sólo para sí: “Bilgen Santísima: no

te olvide de mí... No permita que su Albertico llega a saber algún día quién es su verdadera madre... le de a ella todo su cariño y se olvide de mí..." (464). Esta disputa entre madre blanca y madre negra podría ser vista como otra alegoría de la nación – *nacer* y *nación* comparten el mismo étimo-. En esta alegoría, las dos razas confluyen y producen un sujeto híbrido⁸⁴.

A tal punto llega el quiebre de María Dolores en su condición de sirvienta que se enfrenta a don Rafael y, más tarde, a María Elena respecto de quién tiene mayor derecho como madre. Albertico es el detonante que hace que María Dolores tome la palabra, y cuando por fin lo hace, se enfrenta a Don Rafael y María Elena esgrimiendo sus argumentos con astucia.

Hemos señalado a María Dolores como el personaje más complejo. Sobre todo, porque es la única que realmente disocia su discurso público del privado. Fuera de María Dolores, todos los personajes, positivos y negativos, actúan y predicán como lo que son. Incluso los malos justifican su maldad por medio de un discurso: son transparentes, sin dobleces, en un mundo de buenos y malos. A partir del primer tercio de la novela, María Dolores se constituye en el personaje más humano, el que padece los celos, el egoísmo y la envidia. Ya Albertico es un adulto blanco y rico que intenta acceder a los círculos más conspicuos de la sociedad, de los que María Dolores se sabe relegada. Sobre todo, Albertico busca conocer a su verdadera madre y María Dolores sabe bien que no podría competir: "Las palabras de Albertico se le habían clavado como puñales en el corazón... ¿Qué iba a conocer a Sor Elena de la Caridad?

⁸⁴ Sobre la importancia de la Virgen del Cobre como alegoría de la nación cubana, ver Arrom, "La Virgen del Cobre: Historia, leyenda y símbolo sincrético", en *Certidumbre de América*.

¿Qué iba a enfrentarse con su propia madre, con aquella Niña a quien ella tanto quiso? Y tembló de miedo...” (443). Como sabemos, María Dolores tiene plena conciencia de su propia inferioridad. Pero, desde este momento, ella también es otra y las cosas han cambiado: posee dominio sobre el hijo del amo y habrá de utilizarlo en su provecho. De hecho, el amor por “la niña Elena”, sublime y altruista al principio, ahora es cosa del pasado. Si, hace tiempo María Dolores “la quiso”, ahora tiene otras prioridades.

Desde que Albertico tuvo su primera novia, la efímera Amelita, María Dolores intentó alejarlo de ella y retenerlo a su lado mediante la manipulación emocional, el único medio de que disponía sobre él -una muesca más para el “Síndrome de Peter Pan” de Albertico. La actitud de María Dolores resulta por tanto opuesta a la voluntad de la madre biológica de Albertico, *la niña* María Elena. Tal enfrentamiento configura de manera autónoma al personaje de María Dolores. María Dolores progresa y desarrolla su propia agenda, lo cual deviene un acto de rebelión cada vez más evidente. A pesar de continuar con su retórica servil, intenta apropiarse del hijo de María Elena. ¿Qué mayor acto de emancipación que la apropiación del hijo del amo? Notemos que su acción, además, constituye una suerte de castración simbólica, puesto que el amo quedaría sin descendencia y sería la semilla del esclavo la que se esparciría. Claro que las cosas no llegan a este extremo, y María Elena y María Dolores llegan a un acuerdo de maternidad compartida: la esclava al menos se equipara, ya que no sobrepasa, a sus amos. Por otra parte, en términos simbólicos, el hijo no será negro, pero tampoco será blanco. Así cuando las dos mujeres por fin se enfrentan hacia el final, sus respectivos estados de ánimo resultan opuestos: la antigua criada es

descrita como “tímida; temblorosa de miedo y casi desfallecida” (677), frente a Sor Elena, “emergiendo de su hábito de religiosa, como una rosa mística” (677). La blanca está en control de sí y de la situación, como lo indican las primeras palabras que se cruzan:

La buena negra, sin poderlo evitar, prorrumpió en sollozos desgarradores.

-No... No... ¡Mírame sin llorar, María Dolores! Para que puedas identificarme bien... Para que puedas saber quién soy yo... ¡MÍRAME!... ¿ME RECONOCES?... ¿Sabes quién está aquí... bajo este hábito?

-Niña Elena... Mi niña Elena... ¡PELDÓN! ¡PELDÓN, NIÑA ELENA!... En el nombre de Dio... ¡Perdóneme!

-Sí... haces bien en pedirle perdón a Dios de rodillas, María Dolores Limonta... ¡Pídele perdón al Señor, para que puedas contestar la pregunta que voy a hacerte... Habla... Dime: ¿qué hiciste con mi hijo...?

¿Por qué...? ¿POR QUÉ ME LO ROBASTE, MARÍA DOLORES?

-¡NO! ¡NO!... Cállate y no diga eso, Niña Elena, porque eso no é beldá... (677).

Señalemos, en primer lugar, la preocupación del ama porque la esclava la reconozca. Como señalara Hegel, la relación entre amo y esclavo es, en primer lugar, de reconocimiento. El amo es tal porque el esclavo lo reconoce como amo, y el esclavo se convierte en esclavo desde el momento en el que el amo le asigna el papel de esclavo, es decir, lo trata como tal⁸⁵. Por tanto, en este caso María Elena sólo puede

⁸⁵ Ver Friedrich Hegel, *Phenomenology of Spirit*.

ejercer su dominio siempre y cuando su esclava la reconozca. En tal sentido, la respuesta de María Dolores le otorga ese derecho al llamarla “niña Elena”, fórmula típica de la Colonia por la que el esclavo se dirige a los hijos de su amo. Por si aún cupieran dudas, la esclava repite la fórmula, agregando esta vez el pronombre posesivo “mi”, con lo cual enfatiza su subordinación.

Sin embargo, ante la pregunta de María Elena, la actitud de la esclava cambia de modo radical. En primer lugar, pasa del *usted* al *tú*, y se sitúa al nivel de su antigua ama precisamente para contradecirla, para llamarla mentirosa. Éste es el momento de quiebre en que ocurre el acto de rebelión. Después de dos largas páginas de reproches, acusaciones y defensas mutuas, María Dolores dice por fin las palabras que comportan el puntillazo final:

-¡Porque Albertico me pertenece! ¡Es mi hijo!

-¡Y mi hijo también, Niña Elena!... Polque é beldá que tú lo llebate en tus entraña... Es beldá que tú lo echate al mundo... Pero yo me considero con tanto o hata quien sabe si con má derecho a él que tú mima...

(...) ¡Pol mí tú lo trajite al mundo! ¡Acuéldate que cuando nadie sabía entoavía que tú tenía un hijo en tu seno; cuando Alfredo Maltine te propuso que lo malograra, pa impedil que naciera la criatura... TU... TU MIMITICA estaba confolme en malograrla... ¿Es beldá o es mentira, Niña Elena?

-Sí... No te digo que no... (680).

Es de notar, en el fragmento citado, que María Dolores nunca especifica por

qué le pide perdón a María Elena. El radioyente/lector asume que lo hace por haberle ocultado el paradero de su hijo durante todos esos años y, de ese modo, por haberla privado de su amor. Ésa es la conclusión más lógica, luego del devenir de la trama. Sin embargo, en el pasaje, María Dolores no sólo no se arrepiente de haber hecho lo que hizo; también se justifica y reivindica un derecho mayor que el de la propia madre. Confronta a María Elena y le recuerda que ésta también estuvo de acuerdo con el aborto y que fue ella misma, María Dolores, quien se lo impidió. Este recordatorio, para mayor agravante, tiene el tufillo de un chantaje, puesto que, de saberse, empañaría para siempre la relación entre la purísima María Elena y su impecable hijo Albertico Limonta.

El recurso de María Dolores parece sacado de la manga, especie de *deus ex machina* que otorga a la negra mejores herramientas de negociación. Sin embargo, es cierto. En el primer capítulo María Elena le pide “-Lo que yo quiero, mi buena negra... es que me ayudes a impedir que nazca la criatura... ¿comprendes?” (11). Estas palabras, dichas apenas siete páginas después del inicio, y tal como en las novelas de detectives, se resucitan muchos episodios, o setecientas páginas después, luego de nunca más tratar el problema. Constituyen la pista inicial que provoca el desenlace final de la historia.

Como sugiere el epígrafe de Sartre a la cabeza de esta sección, el poder nunca está vacío. En la dialéctica del amo y el esclavo, cuando el poder no está en manos del uno, aparece en las del otro. Éste es el turno de María Dolores. En términos evidentes, María Dolores abandona su papel de subalterna cuando toma la palabra. No sólo la toma para defenderse de su ama, sino para atacarla y en última instancia someterla.

Este es, en fin, el pasaje en el que María Dolores se enfrenta a su ama. Sin embargo, tanto antes como después de ese momento, la mujer había elaborado su propia agenda sin abandonar el manierismo del esclavo. Del mismo modo que el personaje Babo de Herman Melville habla como ventrílocuo a través de “su amo”, Benito Cereno, María Dolores habla a través de los personajes blancos y establece claramente su propia agenda.

5.7 Albertico: sus madres y amantes

La función de las dos madres se ve potenciada por la conducta de “Albertico”, quien insiste en ser llamado de ese modo. En lugar de hacerse llamar Alberto, como correspondería a un hombre hecho y derecho, prefiere el diminutivo, incluso con Isabel y Graciela, las mujeres con quienes coquetea, por así decirlo. A esta última se lo dice muy claramente: “quiero suplicarle que me siga llamando así [Albertico]” (385). De ese modo, sigue quedando en un limbo infantil, como angelote rosáceo y asexual.

Como complemento de este infantilismo, cada vez que Albertico tiene ocasión de besar a una mujer, de tocarla, o incluso de ser directo en sus palabras, Albertico prefiere la elipsis y sobre todo, la mirada: “El silencio habla y lo puede decir todo expresivamente, con el gesto... con la intención y, sobre todo... CON LAS MIRADAS” (385).

Albertico es ante todo un hijo, y muy bueno. Ama a sus madres con intensidad y constancia. Su amor hacia María Dolores emana de su bondad; la ama porque es buena a pesar de ser negra, y así lo repite: “Mi mamá es negra, pero buena” (154). Evidentemente la conjunción adversativa indica que lo bueno no es una característica

propia de lo negro. Por tanto, su bondad es excepcional. Así, cuando un amigo insulta a su madre: “-¡TU MAMÁ es una negra!... Una negra gorda y fea...

-No... No... Cállate... -le gritó en llanto-, cállate... lagartija (155)”. Albertico nunca niega esas acusaciones. Se limita a pedir que no las repita. De algún modo la sabe negra, gorda y fea. A lo largo de la trama no queda claro si una mujer negra pudiera no ser fea o gorda, sencillamente porque no aparece otra. María Dolores está desconectada de “los suyos”, del pueblo, de todo contexto geográfico, cultural o histórico. No tiene más misión en la vida que la de ser la sirvienta de María Elena y llevar a término la misión que esta le encomendó: cuidar a su hijo. María Dolores la cumple con ciego sentido del deber servil.

Con María Elena es diferente. La primera atracción hacia ella es intensamente física. Albertico ve un cuadro de su madre y queda fascinado el día en que acude por primera vez a casa de su abuelo:

Al quedar Albertico en aquel despacho suntuoso, esplendorosamente iluminado por la inmensa lámpara que colgaba del techo, como obedeciendo a una obsesión que se le había prendido en el alma, en vez de escribir.... Se colocó frente al retrato de aquella María Elena florecida de serenidad y dulzura, que tan hondamente lo había impresionado... ¡Qué linda era!... ¡Qué manos tan finas y nacaradas aquellas que aprisionaban un capullo de rosa! Albertico hubiera querido besarlas con el más santo y místico respeto... Pero lo que le llegaba al corazón, era la mirada, dulce cual un beso, que irradiaban sus ojos, verde como el musgo húmedo de las cañadas... Y Albertico se

preguntaba: ¿por qué...? ¿Por qué aquella bella mujer del retrato lo atraía...? (266)

No es preciso ser un genio del psicoanálisis para percibir la intensa carga erótica de la mujer descrita en esta *ékfrasis* de estilo vargasvilesco: “manos finas” aprisionando un “capullo”..., el deseo de besarlas..., el “musgo húmedo de las cañadas”. La primera aproximación de Albertico a su madre no sólo es erótica, sino profundamente idealizada. Albertico no se enamora de su madre, sino de su retrato, de un reflejo. Tal vez el texto construye este complejo sistema de espejos para mantenernos distantes del incesto y, al mismo tiempo, para reforzar la naturaleza ideal de la maternidad.

El vínculo entre la madre idealizada por Albertico y aquella mujer del cuadro se hace evidente más tarde cuando él mismo pregunta: “Ustedes que conocieron a mi madre... y que seguramente conocieron a María Elena, la hija mayor de don Rafael y de doña Clemencia... díganme: ¿había entre ellas algún parecido físico?” (274). Evidentemente, reiteración y concreción constituyen dos elementos claves en la radionovela. No basta con sugerir, se debe recalcar: hacer evidente lo sugerido.

La relación entre Albertico y su madre biológica es fuertemente edípica: se atraen, un potente magnetismo los conecta físicamente y refuerza aquella primera impresión ante el retrato. Buscan tocarse, aunque el narrador intente revestir esta atracción de un halo místico. Esta naturaleza erótica cobra nuevo vigor en el primer encuentro. Ninguno de los dos conoce la relación que los une: dos extraños que se conocen por las referencias cruzadas de Isabel Cristina, su intermediaria. Las palabras de Albertico son las de una amante: “-Cuando mis ojos se encontraron con los suyos,

en el retrato, ¡se lo confieso!: no sé... no puedo explicarle lo que experimentó mi alma... Perdóneme que le hable así... pero es que mi corazón me ordena que se lo diga. (...) –Todo esto es sumamente extraño, doctor Limonta.... Porque ahora que lo veo, ahora que he oído su voz y escuchado sus palabras, ¡yo también me siento atraída hacia usted...!” (547). En efecto, hablan como dos jóvenes enamorados.

Otro elemento no menor que se agrega al juego incestuoso de la novela es la relación entre los primos hermanos Isabel Cristina y Albertico. Recordemos que Isabel Cristina se dirige a María Elena llamándola “Mamá Elena”, tal como empieza a hacer Albertico antes de saber que es su madre. Toda la familia se escandaliza por las diferencias sociales que los separan. Sin embargo, hacia el final, cuando esas distancias se resuelven, el hecho de que sean primos no alarma a nadie.

5.8 Sexo: Madres y Putas

TODAS... TODAS SON FALSAS... ¡Todas son malas!... Todas son frívolas... Flores de tentación para el hombre... ¡PERO NINGUNA CON CORAZÓN! (...)

No, don Jorge Luis... No me referí a Mamá Dolores cuando me expresé así de la mujer... porque Mamá Dolores es única... Mamá Dolores no es una mujer... ES UNA SANTA. (282)

Si María Elena representa una belleza prerrafaelista, sublime y estilizada, María Dolores es fea y gorda. Ambas son asexuadas: ambas representan la

pureza y ninguna es descrita en términos eróticos, ninguna es jamás sexualmente deseada. Ambas son madres categoría moral superior. De hecho, el *pecado original* de la novela carece de asidero y continuidad y se debilita con la frigidez de la monja-madre María Elena del Junco, a quien es imposible siquiera imaginarse entregada como ser sexual. Claro que por más que se quiera tratar el problema de manera espiritual y sublimada, tiene que haber habido un intercambio de fluidos, tal vez demasiado vergonzoso para ser aludido. Por tanto la relación sexual entre María Elena y Alfredo queda fuera del tiempo narrativo. En realidad, la narración comienza después de cometido el pecado, el cual queda por completo obliterado detrás de una verborrea espiritual.

Deliberadamente hemos querido comenzar esta sección criticando, y acaso menospreciando, el severo empaque moralista de *El derecho de nacer*. Así se nos presenta a los lectores del siglo XXI. Sin embargo, la sola idea de incorporar en 1948 un tema como el aborto en una novela radial era una osadía. No pocas novelas habían sido censuradas y perdido a los patrocinadores por atrevimientos incluso más veniales. El modo en que Cagnet manejó este asunto, tanto como los temas raciales, revela una capacidad de navegar contra corriente y en diferentes aguas.

En *El derecho de nacer*, el sexo tiene un evidente componente racial. Si bien hay un solo personaje negro, María Dolores, también aparecen muchos personajes *de color*. Estos son: las mulatas Natalia (“la fascinadora mulata”, “la bella mulata”) y su esposo Anselmo; Engracia, la sirvienta de la casa de Albertico, “con piel canela y la gracilidad rítmica en el cuerpo, peculiar de las mulatas criollas” (179). Son precisamente esas mulatas, junto con Rosario, única blanca que no pertenece a la

aristocracia, y Graciela, la nueva rica perteneciente a lo que Don Rafael llama despectivamente “la aristocracia del guarapo” (412), las que se encargan del erotismo más directo.

Así como María Elena es espiritual y bella, María Dolores es ante todo leal y fea. Las mulatas son, en cambio, cuerpo y lujuria. Todas alguna vez reclaman un aborto; Albertico puntualmente las disuade. Si la belleza de las blancas radica en su rostro, en su expresión, en sus ojos, la de las mulatas radica en su gracia al andar, en los movimientos, en su cuerpo. Las mulatas son “contoneantes”, “vampiresas”, “de sensualidad voluptuosa” (179), hasta tanto devengan madres. Continúa de este modo el viejo estereotipo colonial: la mulata de rumbo⁸⁶.

Dada la composición racial en el texto, el amor interracial resulta “impensable”, del mismo modo que lo fue en *Cecilia Valdés*. Cuando más, dicho amor se alude tangencialmente, idealizado. El caso más evidente es el de Jorge Luis con María Dolores, padres putativos de Albertico. Así queda en palabras de María Dolores: “la única persona que pueden decirte hijo como YO como madre, y don Jorge Luí Almentero, como padre...” (325). Con esta relación, el matrimonio y la paternidad pasan a ser valores espirituales. En este sistema poco importan los padres biológicos. Por un momento, una sola vez en la novela, don Rafael se pregunta si Albertico será “de raza inferior a la nuestra” (441). Pero rápidamente se recoge esa peligrosa madeja. La idea de un Albertico mulato, así como la posibilidad del amor interracial, aún cuando sea en términos hipotéticos, es un tabú para el mundo de esta radionovela. Tal parece que la movilidad racial no es posible en este sistema. A pesar

⁸⁶ En el sentido que le dimos en el capítulo 2. Para más información, ver “La mulata de

de la belleza, sensualidad y lascivia de las mulatas que rodean a Albertico, no existe el menor atisbo de coqueteo entre éste y aquéllas. Resulta curioso, por ejemplo, que Albertico no se sienta atraído por Engracia, quien, según el narrador, tiene “piel canela y la gracilidad rítmica en el cuerpo, peculiar de las mulatas criollas”, 179), máxime cuando el lector sabe que Engracia llega al servicio de la casa de Albertico cuando ambos cuentan veinte años. A su lado, Albertico siempre se comporta como un hermano franciscano. De hecho, sólo tiene ojos para sus pares: Amelita –su aristocrática primera novia-, Graciela –la nueva rica que disputa su amor con Isabel Cristina- y, por supuesto, Isabel Cristina, su aristocrática prima. Claro que Albertico aún no sabe que ellas son sus pares, pero no lo puede evitar. La oscura pradera aristocrática lo convida de manera irresistible. Si es nulo el comportamiento erótico de Albertico con las mulatas, con las blancas, en cambio es un punto menos. Formal y compuesto, Albertico reprime minuciosamente su ya escaso erotismo: “Sintió el impulso voluptuoso de besarla, pero supo refrenar los impulsos de la pasión al recordar que era un caballero.” (439). Albertico se extasía ante todo con los dotes del espíritu.

Igualmente aparente es la movilidad social: al final de la trama Albertico no recibe sino lo que por derecho le corresponde. Se trata de una restauración. Después de todo, él es el rico heredero de la familia del Junco. La única familia rica de orígenes humildes es la del Busto, sobre la cual no se abunda. Probablemente a esos orígenes humildes se debe la voluptuosidad de Graciela, lo cual precisamente es la razón de que Albertico la desdeñe por la espiritual Isabel Cristina:

rumbo”, en *Tipos y costumbres de la isla de Cuba*, 33-50.

-Déjeme explicarle, don Jorge Luis... No es que Graciela no me guste: ¡todo lo contrario!... Me encanta, por lo linda y simpática... Pero la encuentro demasiado frívola... demasiado ¿cómo le diré...? ¡Demasiado muñeca!... Graciela del Busto me da la sensación de una mariposa ávida de libar distintas mieles...

-Ya comprendo: se trata de una coqueta, ¿no es eso?

-Usted lo ha dicho... Es el tipo de mujer ideal para una fiesta... Canta canciones, baila bien, conversa a ritmo de jaibol... es algo así como una maraca humana que sonara a risa... Pero usted comprenderá que mujeres así, no son las que sueña un hombre serio para hacerla su esposa para toda la vida...

-Desde luego que no... Por eso, te lo repito, he querido ir esta noche a la fiesta; no por la fiesta misma, sino como observador... Para estudiar de cerca a tu Isabel Cristina... (380).

Citamos este pasaje en extenso, en primer lugar, porque remarca el “Síndrome de Peter Pan” de Albertico, quien necesita del visto bueno de su padre putativo para elegir novia. En segundo lugar, porque da cuenta de la valoración de Albertico sobre la mujer. Para él hay dos tipos: una para casarse, otra para gozar. Matrimonio y voluptuosidad parecen ser dos ámbitos opuestos y mutuamente excluyentes. Todo esto cobra sentido si se entiende la santidad de la maternidad. El hecho de que una madre sea una santa anula la posibilidad de que también sea una gozadora. Pero es notable que esta valoración funciona para él, no para otros. Por ejemplo, Albertico aconseja a su medio hermano Osvaldo casarse con una mujer bastante más “perdida”

que Graciela. Cuando Albertico pregunta retóricamente frente a Alfredo Martínez “¿QUÉ OPINA USTED DE QUE UNA MUJER QUE A PESAR DE TENER UN PASADO TURBIO, MANCHADO DE VICIO Y DE PECADO, AL SENTIRSE MADRE; CON UN HIJO PALPITÁNDOLE EN LAS ENTRAÑAS, lo defiende, reconociéndole el sagrado derecho de nacer?” (520). Albertico mismo se responde unas líneas más adelante: “la maternidad es una especie de Jordán, que se encarga de lavar con su agua santa, las manchas del pasado de toda mujer que, al tener un hijo, quiere arrepentirse de sus errores para transformarse en buena” (520). La maternidad, entonces, resulta ser el único vehículo de salvación para una mujer, tal como lo revela la imagen del bautismo. De este modo, y nuevamente, se reafirma la maternidad como sentido último de la mujer.

Si volvemos a las amigas Isabel Cristina y Graciela, notamos las diferencias morales de ambos personajes, que a menudo se discuten desde tipificaciones genotípicas. Ante la pregunta de una ofendida Isabel Cristina de si “¿Te imaginas que yo soy como tú, capaz de enamorarme a primera vista?” Graciela le responde con una pregunta retórica: “-No será que NUESTRA SANGRE circula a distinto ritmo pasional, por ser TU RUBIA... y YO MORENA?” (391). En realidad, ambas mujeres vuelven a una discusión que tienen episodios, o páginas, atrás, cuando Isabel Cristina increpaba a su amiga:

-...Lo encuentro buen mozo, simpático, caballeroso... pero no tanto para volverme loca como acabas de confesarlo tú...

-Claro... ¡Porque tú no tienes mi temperamento!... Fíjate en mi tipo... Trigueña tostada... Criolla pura... ¡Eso quiere decir mucho!, Isabel

Cristina (383).

Este pasaje revela una primera diferencia entre ambas mujeres: la una, obedece a la razón y controla sus impulsos; la otra, “se vuelve loca” y da rienda suelta a sus pasiones. Por supuesto que estamos ante un viejo motivo literario, extensamente explotado por los románticos. Tan sólo recordemos la rima XI de Bécquer (“Yo soy morena...”), la misma piel “trigueña tostada” que en la literatura cubana aparece en el clásico estereotipo que funda *Cecilia Valdés*, y que seguiremos viendo hasta nuestros días en los folletos turísticos que invitan a los turistas a visitar Cuba. Los puntos suspensivos que siguen a “rubia”, “mi tipo”, “trigueña tostada” y “criolla pura” sugieren, por tanto, aquello que por sabido no requiere repetición. La enciclopedia del lector oyente cubano habrá de llenar ese vacío inmediata y eficazmente. De hecho, el contrapunto entre rubias y trigueñas debe ser agregado a la lista de oposiciones binarias, o dicotomías, que citamos en un inciso anterior.

5.9 Clase, sociedad y *cubanía*

A pesar de haberse criado en un “solar”, con una madre negra de habla bozal, “Albertico Limonta era sociable, educado y de exquisito trato... Eso se lo debía en gran parte a Jorge Luis Armenteros, en cuya compañía frecuentaba a menudo los salones sociales” (187)⁸⁷. Así como la flor de loto crece inmaculada en medio del pantano, Albertico crece sin reflejar su entorno social. A lo largo de nuestra lectura siempre imaginamos a Albertico Limonta interactuando con sus amigos del barrio (¿los habrá tenido?), o con sus compañeros de curso. Acaso lo habrían visto como un

⁸⁷ Cubanismo para “casa de vecindad”. Generalmente asentado en una vieja mansión y

arribista acomplejado. El caso es que Albertico sólo se siente atraído por “los suyos”. El narrador no aclara cómo es posible que el eminente y famoso doctor Limonta, “una gloria de Cuba”, haya logrado esconder a su madre negra por tanto tiempo en la casa. Con esto Albertico se constituye en alegoría de una nación mestiza que busca el blanqueamiento y la ascensión social por medio de máscaras: mediante un cuidadoso juego de espejos que esconde, revela y sobreexpone todo lo que mejor convenga. ¿Cómo hacerle a Albertico la consabida y criolla pregunta que surge en Cuba, con el objeto de bajar los humos de aquél que presume de su linaje?: “¿Y tu abuela dónde está....?”⁸⁸

5.10 Algunos modelos a seguir

A lo largo de *El derecho de nacer* hay nombres que se repiten como modelos de virtud cívica, moral o ética. Todos ellos se relacionan con una particular idea de la nación. La primera lista aparece cuando el Dr. Limonta trata de convencer a su paciente de que tenga a su hijo:

¿qué hubiera sido de la humanidad; de esa sociedad a la que tanto miedo tiene, si hubieran pensado como usted las madres maravillosas de José Martí, de Maceo, de Beethoven, de Chopin, de Roosevelt... de Edison y de tantas y tantas glorias del mundo? (8)

Esta enumeración caótica revela algunas constantes que habrán de repetirse a lo

ocupado por numerosas familias pobres.

⁸⁸ Esta pregunta es también el título de un poema del puertorriqueño Fortunato Vizcarrondo, cuyos primeros versos son: “Ayé me dijite negro/ Y hoy te boy a contejtá: / Mi mai se sienta en la sala. / ¿Y tu agüela, aonde ejtá?” (*Dinga y mandinga*, 74) Vale notar que a pesar de lo bien que le vienen a nuestro Albertico, estos versos

largo de todo el libro. Junto a los dos próceres de la independencia cubana, se suman dos músicos románticos, símbolos de sus respectivos espíritus nacionales. Theodore Roosevelt, el presidente norteamericano que más trabajó por la guerra hispano-norteamericana y que llevó a cabo la intervención en Cuba de 1898⁸⁹; y por último, el inventor y hombre de negocios norteamericano Thomas Alva Edison. Así, junto a un intenso nacionalismo, aparece una admiración hacia los Estados Unidos, su modo de vivir, sus instituciones y, sobre, todo hacia la influencia de este país sobre la Cuba republicana.

De todos los personajes históricos que aparecen como ejemplos a seguir, sobresale José Martí, mencionado seis veces en el libro como modelo de orador y demócrata –con la consabida complementariedad que ambos conceptos tienen–, como “sabio” (173, 174, 175) y como hombre humilde ennoblecido por su obra, junto a Edison, Lincoln, Cervantes y Hugo (404). Cabe señalar también a [Antonio] Maceo, general de las Guerras de Independencia y el único mulato del grupo; al igual que los otros, de origen humilde. Pero no puede haber mayor símbolo del *sueño americano* que Abraham Lincoln, junto a Edison. Cervantes, en cambio, es el único español que aparece mencionado, y si quisiéramos hilar fino, podríamos decir que el nombre de Cervantes es ambiguo, que el personaje se puede perfectamente estar refiriendo al músico cubano Ignacio Cervantes y no al escritor español Miguel de Cervantes. Con él evocaría el carácter nacional cubano, del mismo modo que evoca el alemán y el polaco, con Beethoven y Chopin. A pesar de que el nombre de Cervantes es suficiente

fueron publicados en 1942, seis años antes que “El derecho de nacer”.

⁸⁹ Sabemos que es Theodore, y no Franklin, porque en el momento del tiempo narrativo, primeros años de la década de 1930, sólo el primer presidente Roosevelt

para evocar en el lector el nombre del escritor, dentro de la lógica interna del texto éste no aparece mencionado ninguna otra vez. Sin embargo, el músico sí lo es, con nombre y apellido, cuando Isabel Cristina, sentada frente al piano, dice

-Haciéndole honor a Cuba, tocaré algo de Ignacio Cervantes... Una de sus danzas tan criollas. ¿Les parece bien?

-Me parece admirable, porque Cervantes fué y sigue siendo para su patria, algo así como la bandera, plasmada en su música (387).

El nacionalismo cubano se plantea paralelo al modelo americano, su espejo, y en la reiteración de los próceres nacionales. Pero al mismo tiempo aparece en el reconocimiento de aquellos productos que nos son propios. De este modo, cuando María Dolores pregunta “-Qué bebida prefiere? ¿Ron...? ¿Coñac...?”, Jorge Luis responde “-¡Un jaibol de ron!... Es más cubano” (409). Efectivamente es más cubano, sobre todo al introducir el contenido cubano en el contenedor foráneo, el jaibol (del inglés *high ball* o vaso alto). La cubanía resulta entonces un producto híbrido, un entrecruce con los Estados Unidos que representa el progreso a la vez que un distanciamiento de España, que representa el atraso.

5.11 Conclusiones

El derecho de nacer es una, otra más, alegoría de la nación. *Nación* y *nacer* comparten la misma raíz etimológica. De este modo, el título de la radionovela no sólo apunta al tema anti-aborto de la novela, sino a la conformación de la nación. Aquí desfilan y son “resueltos” todos los grandes problemas que durante décadas

era famoso.

circundaban a la nación cubana: relaciones de raza, de clase, Colonia, República, azúcar, por sólo nombrar algunos.

En una novela escrita al ritmo del mercado, resulta difícil encontrar absoluta y precisa sistematicidad o coherencia. A menudo los personajes se contradicen, o incluso el narrador se equivoca en la descripción de alguno y olvida o contradice detalles antes dichos. A pesar de ello, el tema de la madre negra oculta se revela como metáfora nacional de lo mulato: un mundo blanco criado por negadas madres negras. Las relaciones incestuosas y la imposibilidad de saber a carta cabal quién es quien resquebrajan un sistema de absolutos raciales y abren un nuevo universo de sospechas y posibilidades. Félix B. Caignet reintroduce, a la zaga de Villaverde y otros, la duda en una sociedad que nuevamente se precia de conocer los absolutos. En el mundo que nos deja Caignet, nadie puede saber con certeza las raíces de su estirpe. En términos latos no puede saberse quién es quién. Lo mulato es relativo y opcional.

Uno de los méritos de Caignet es que no se opone al sistema social: no lo demuele con arietes sino lo mina desde dentro. Nuestra lectura es interlineal: poco de lo que describimos aparece en un primer nivel de lectura. Caignet logra codificar eficazmente debajo de un novelón plagado de lugares comunes una visión subversiva. Aquí radica otra característica de lo que llamaríamos un discurso mulato: el acto de hablar con las inflexiones del siervo, como hace María Dolores, al tiempo que corroe el discurso dominante y elabora una agenda propia.

CAPÍTULO 6: CONCLUSIONES GENERALES

Los negros catedráticos fue una metáfora de la nación. Acaso buscó revelar y escarnecer un modo negro, y terminaron revelando (o inventando) y exaltando a Cuba. No sólo el negro, sino todo el modo nacional, que desfila detrás de estos negros carnavalescos, arrastrando como en una comparsa de Día de Reyes, al azúcar, al modo de producción capitalista, a la nueva transversalidad social, y a los nuevos valores. *Los negros catedráticos* socava los cimientos de sus propias convicciones. Fue una obra que probablemente buscaba burlarse y escarnecer los modos populares cubanos y sin embargo terminó retratando los aspectos más profundos de la psicología social de la nación.

Tanto Cecilia Valdés como Sofía describen una versión de lo mulato y el sujeto siempre *se les escapa al momento de su definición mejor*. En el intento de ambas por aprehender el objeto, ambas devienen ellas mismas en el objeto que buscan. Lo mulato está presente en ambas novelas, de un modo que ninguna logra objetivar. Existe una relación dialéctica entre ambas novelas, una doble relación de negación y unidad que supone una ontología de la nación cubana. *Sofía* resulta ser aquello que se intuye en *Cecilia Valdés*, y que nadie se atreve a enfrentar: es la revelación de lo impensable. De ahí, su posterior elisión del canon y la posterior sucesión de lecturas incompletas.

En la poesía de Regino Boti, la categoría de lo mulato cobra plena autonomía. Rompe el binomio negro-blanco dentro del cual se había mantenido y se constituye más allá de lo blanco, como una realidad propia. El proceso de imitación iniciado en el lenguaje paródico de los “negros catedráticos” se hace más real que aquello que

buscaba y culmina en una hiperrealidad. Por primera vez, en la literatura cubana, lo mulato emerge como una categoría (un estilo, un imaginario y un sentido) propia y poderosa. Adquiere su *mayoría de edad*, independiente de todo lo demás.

Félix B. Cagnet reintroduce, a la zaga de Villaverde, la duda en una sociedad que nuevamente se precia de conocer los absolutos. En el mundo que nos deja Cagnet, nadie puede saber con certeza las raíces de su estirpe. En términos latos no puede saberse quién es quién. Lo mulato es relativo y opcional.

Uno de los méritos de Cagnet es que no se opone al sistema social; no lo demuele con arietes sino lo mina desde dentro. La lectura que hacemos del texto es interlineal, poco de lo que describimos aparece en un primer nivel de lectura. Cagnet logra codificar eficazmente debajo de un novelón plagado de lugares comunes una visión de la nación con creces subversiva. Aquí radica otra característica de lo que llamaríamos un discurso mulato: el acto de hablar con las inflexiones del siervo, como hace María Dolores, al tiempo que se elabora una agenda propia y se corroe el discurso dominante.

Una primera limitación de este trabajo radica en lo restringido del corpus: apenas cinco obras. Una segunda, el período que abarca: apenas ochenta años entre la primera y la última obra estudiadas. Queda pendiente para investigaciones futuras una mayor penetración sincrónica de dichas obras que pondere las conclusiones a que hemos llegado, a la vez que verifique o refute la generalidad de las categorías que observamos. Falta asimismo un estudio de la recepción de estas obras, que las articule con reacciones sociales y políticas concretas⁹⁰.

⁹⁰ Otra limitación, no menor, ha sido la imposibilidad de hacer investigación, *in situ*,

A pesar de todo, podemos concluir, respecto de lo mulato, que el criterio fundamental de las instituciones cubanas de avalúo cultural –a pesar de ser opuesto a su consabida prédica de una nación mulata- ha sido excluir aquellas obras que efectivamente propugnen la raza como un valor subjetivo, o la mezcla de razas (lo mulato en el caso cubano) como condición extendida en la sociedad. Éste fue el criterio principal de exclusión de *Sofía* y de inclusión de las otras obras estudiadas.

Hemos advertido que la expresión de lo mulato en la literatura y cultura cubana oscila entre el exhibicionismo y la represión. A futuro, esta tesis debería ligarse a la clásica *Indagación del choteo* (1928), de Jorge Mañach. Dado que el choteo se basa en una minimización, un ocultamiento de ciertos rasgos nacionales, a expensas de la sobreexposición caricaturesca de otros, creemos que ambas perspectivas comparten una base común. Exhibicionismo y ocultamiento complementan la tesis de Mañach. Es evidente el tema de la desacralización en *Los negros catedráticos*. Pero en ese caso, ¿quién desacraliza a quién? ¿Quién es el *chota*? ¿Es, como parece, una obra donde los blancos se burlan de los negros o es precisamente al revés, donde los blancos son burlados? La recurrencia ulterior de estos espacios, abiertos y cerrados, las agencias, y el choteo como mecanismo de resistencia y subversión son aspectos que deberan ser estudiados en futuras investigaciones.

También es preciso verificar ese discurso “hiperbólico y ampuloso”, a que hemos aludido, como categoría particular de lo mulato. En tal sentido, queda pendiente un estudio generalizado sobre el Modernismo, especialmente en Cuba, que verifique esta hipótesis. Asimismo, lanzamos el guante para un estudio de lo barroco

en los archivos cubanos, de entrevistar a sujetos fundamentales, relacionados con

y sus resonancias mulatas –si las hubiere– así como del tema de lo mulato durante el período revolucionario (1959-). En tal caso, convendría estudiar a escritores como José Lezama Lima, Manuel Granados, Gastón Baquero, Roberto Friol, Sara Gómez, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Nancy Morejón o Guillermo Cabrera Infante, en sus relaciones ya no sólo con el barroco, como ha sido tradicional, sino con el Modernismo –y específicamente, aquel más periférico–.

WORKS CITED

- Colección de artículos: Tipos y costumbres de la isla de Cuba por los mejores autores de este género*. Ilus. Víctor Patricio Landaluze; Ed. Miguel de Villa. La Habana: Miguel de Villa, 1881.
- Adorno, Theodor y Edgar Morin. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Ed. J. M. Berstein. New York: Routledge, 1991.
- Arango y Parreño, Francisco de. *Obras*. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.
- Arrom, José Juan. "La Virgen del Cobre: Leyenda y símbolo sincrético". en su *Certidumbre de América*. Madrid: Editorial Gredos, 1971. 184-214.
- Back, Les and John Solomos (eds.). *Theories of Race and Racism: a Reader*. New York: Routledge, 2000.
- Barcia Paz, Manuel y María del Carmen Barcia Zequeira. "La Conspiración de la Escalera: el precio de una traición". *Catauro* II.3 (enero-junio 2001). 199-205.
- Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- Barreda, Pedro. *The Black Protagonist in the Cuban Novel*. Amherst, MA: The University of Massachusetts Press, 1979.
- Baudrillard, Jean. *Simulations*. Tr. Paul Foss, Paul Patton y Philip Beitchman. New York: Columbia University: Semiotext(e), 1983.
- Benítez Rojo, Antonio. "La cuestión del negro en tres momentos del nacionalismo literario cubano". *Encuentro de la cultura cubana* 3 (Invierno 1996). 78-86
- Boti, Regino. *Poesía*. La Habana: Arte y Literatura, 1977.
- Botrel, Jean-François. *La novela por entregas: unidad de creación y de consumo. Creación y público en la literatura española*. Madrid: Castalia, 1974.

- Bulmer, Martin and John Solomos (eds.). *Racism*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Caignet, Félix B. *El derecho de nacer*. 1.27. La Habana: Radio Guía, 1948-49.
- Cámara, Madeline. "Ochún en la cultura cubana: Otra máscara en el discurso de la nación". *La Habana elegante*, 6, verano 1999. Online. Internet.
<http://www.habanaelegante.com/>
- . "La mulata, un cuerpo sin voz en la cultura cubana". *La palabra y el hombre*. 109. enero-marzo 1999. 75-81
- . "Ochún: una metáfora incompleta en la cultura cubana". *South Eastern Latin Americanist*. XLII.2,3 (Fall 1998-Winter 1999). 21-28.
- Cantoni, Edda. *Appunti sull'ideologia di Zola*. Turín: Bottega d'Erasmus, 1962.
- Carbonell, Jose Manuel. *Evolución de la cultura cubana*. La Habana: Imprenta Montalvo y Cárdenas, 1928.
- Cárdenas Molina, Gisela Antonia M. Tristá Pérez y Reinhold Werner. *Diccionario del español de Cuba*. Madrid: Gredos, 2000.
- Castellanos, Jorge y Isabel Castellanos. *Cultura Afrocubana*. Miami: Ediciones Universal, 1990.
- Casal, Julián del. *Obra poética*. La Habana: Letras Cubanas, 1982.
- Colom González, Francisco, ed. *Relatos de nación : la construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Madrid: Iberoamericana Verwuert, 2005.
- Cuvier, Georges. "Extrait d'observations faites sur le cadavre d'une femme connue à Paris et à Londres sous le nom de Vénus Hottentotte", *Mémoires du Muséum d'Histoire Naturelle*, 3 (1817), 259-274.

Chacón y Calvo, José María. *Las cien mejores poesías cubanas*. Madrid: Editorial Reus, 1922.

Duno Gottberg, Luis. *Solventando las diferencias: La ideología del mestizaje en Cuba*. Madrid: Iberoamericana Verwuert, 2003.

Deschamps Chapeaux, Pedro. “Autenticidad de algunos negros y mulatos en *Cecilia Valdés*”, en *Acerca de Cirilo Villaverde*, Ed. Imeldo Álvarez. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982.

Eliot, T. S.; “Tradition and the Individual Talent”, en *Selected Essays 1917-1932*. New York: Harcourt Brace, 1932.

Fanon, Frantz. *Black Skin, white Masks*. Tr. Charles Lam Markmann. New York: Grove Press, 1967.

---. *Piel negra, máscaras blancas*. Tr. G. Charquero y Anita Larrea. La Habana: Instituto del libro, 1968.

Gelabert, Francisco de Paula. “La mulata de rumbo” *Colección de artículos: Tipos y costumbres de la isla de Cuba por los mejores autores de este género*. Ilus. Víctor Patricio Landaluze; Ed. Miguel de Villa. La Habana: Miguel de Villa, 1881. 33-50.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Tr. Jane E. Lewin. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1988.

Gilroy, Paul. *Postcolonial Melancholia*. New York: Columbia University Press, 2005.

Goldschmidt, Henry and Elizabeth McAlister (eds). *Race, Nation, and Religion in the Americas*. New York: Oxford University Press, 2004.

- González, Eduardo. *The Monstered Self: Narratives of Death and Performance in Latin American Fiction*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1992.
- González, Reynaldo. *Llorar es un placer*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988.
- . "Félix B. Cagnet, Rey Midas del culebrón". *CubaLiteraria* (6 junio 2006) Online. Internet. <http://www.cubaliteraria.cu/delacuba/ficha.php?Id=277>
- Guerra y Sánchez, Ramiro et al. *Historia de la nación cubana*. La Habana: Editorial Historia de la Nación Cubana, 1952.
- Gruzinski, Serge. *The Mestizo Mind: The Intellectual Dynamics of Colonization and Globalization*. Tr. Deke Dusinberre. New York: Routledge, 2002.
- Guillén, Nicolás. *Martín Morúa Delgado*. La Habana: Ediciones Unión, 1984.
- . *Obra poética*. La Habana: Editorial Letras cubanas, 1980.
- Hedrick, Tace. *Mestizo Modernism: Race, Nation, and Identity in Latin American Culture, 1900-1940*. New Brunswick, N.J. Rutgers University Press, 2003.
- Hegel, Friedrich. *Phenomenology of Spirit*. Tr. A. V. Miller. Oxford: Clarendon Press, 1977.
- Helg, Aline. *Lo que nos corresponde. La lucha de los negros y mulatos por la igualdad en Cuba. 1886-1912*. Trad. José Antonio Tabares del Real. La Habana: Imagen Contemporánea, 2000.
- Henríquez Ureña, Max. *Panorama histórico de la literatura cubana (1492-1952)*. New York: Las Américas Publishing, 1963.
- Isern, Josep. "Elogia D. Benito Pérez Galdós a Cirilo Villaverde". *Carteles* 35.44. 1954. 100-101.
- Jackson, Richard. "Juan Francisco Manzano and Martín Morúa Delgado". *Voices from Under*. Ed. William Luis. Westport, CT: Greenwood Press, 1984. 55-65.

- Kutzinski, Vera. *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville, VA: University of Virginia Press, 1993.
- Lamore, Jean. "La mulata en el discurso literario y médico francés del siglo diecinueve". *La Torre*, I.3-4, (julio-diciembre, 1987). 297-318.
- Lane, Jill. "Blackface Nationalism, Cuba 1840-1868", *Theatre Journal* 50.1 (1998). 21-38.
- Leal, Rine, ed. *Teatro bufo. Siglo XIX*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.
- Levi-Strauss, Claude, et al. *Race Science, and Society*. Ed. Leo Kuper. New York: Columbia University Press, 1974.
- Lezama Lima, José. *Antología de la poesía cubana*. La Habana: Editora del Consejo Nacional de Cultura, 1965.
- López, Óscar Luis. *La radio en Cuba* (1981). La Habana: Letras Cubanas, 2002.
- Luis, William. *Literary Bondage*. Austin, TX: University of Texas Press, 1990.
- Lyotard, Jean François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Tr. Geoff Bennington y Brian Massumi. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984.
- Mañach, Jorge. *La crisis de la alta cultura en Cuba. Indagación del choteo*. Miami: Ediciones Universal, 1991.
- Marrero, Leví. *Cuba: economía y sociedad*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial San Juan, 1972-1986.
- Martí, José. *Obras Completas*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963.
- Méndez Ródenas, Adriana. *Cuba en su imagen: historia e identidad en la literatura cubana*. Madrid: Editorial Verbum, 2002.
- Montes Huidobro, Matías. *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Miami: Ediciones

- Universal, 1973.
- . *Teoría y práctica del catedratisimo en "Los negros catedráticos"*. Miami, FL: Editorial Persona, 1987.
- . "Cecilia Valdés: estética y política del color de nuestra piel", en su *La narrativa cubana entre la memoria y el olvido*. Miami, FL: Ediciones Universal, 2004. 78-89.
- Moreno Fraginals, Manuel. *El ingenio*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1978.
- . *Cuba/España España/Cuba*. Barcelona: Crítica, Grijalbo Mondadori, 1995.
- Morúa Delgado, Martín. *Sofía*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972.
- . "Las novelas del señor Villaverde". en *Acerca de Cirilo Villaverde*. Imeldo Álvarez. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982. 64-97.
- Ortiz, Fernando. *Catauro de cubanismos* (1923). La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1974.
- . *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. (1940). Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 2002.
- . "La poesía mulata, presentación de Eusebia Cosme, la recitadora." *Revista Bimestre Cubana* XXIV (2-3) (septiembre-diciembre, 1934): 205-213.
- . "Los últimos versos mulatos." *Revista Bimestre Cubana* XXXV (3) (mayo-junio, 1935): 321-336.
- . "Más cerca de la poesía mulata, escorzos para un estudio." *Revista Bimestre Cubana* XXXVII (1) (enero-febrero, 1936): 23-39; XXXVII (2) (marzo-abril): 218-227; XXXVII (3) (mayo-junio): 439-443.
- . "La religión en la poesía mulata." *Estudios Afrocubanos* I (1) (1937): 15-62.

Ovidio Nasón, Publio. *Metamorfosis*. Online. Internet.

<http://www.sepeap.es/libros/literatura/Siglo%20I%20ac%20%20-%20Publius%20Ovidius%20Naso%20-%20Metamorfosis.pdf>

Paquette, Robert L. *Sugar is Made With Blood: The Conspiracy of La Escalera and the Conflict Between Empires Over Slavery in Cuba*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1988.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

---. *Cuadrivio*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1965.

Platón. *Republic*. Ed. y tr. I. A. Richards. Cambridge: Cambridge U.P., 1966.

Pereda Valdez, Ildefonso. *Lo negro y lo mulato en la poesía cubana*. Montevideo: Ediciones Ciudadela, 1970.

Pérez Firmat, Gustavo, ed. *Do the Americas Have a Common Literature?* Durham: Duke University Press, 1990.

Pérez Sanjurjo, Elena. *Historia de la música cubana*. Miami: La Moderna Poesía, 1986.

Portuondo, Aleyda. *Vigencia política y literaria de Martín Morúa Delgado*. Miami: Ediciones Universal, 1978.

Remos y Rubio, Juan J. *Proceso histórico de las letras cubanas*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1958.

Ripoll, Carlos. *Juan Gualberto Gómez*. New York: Editorial Dos Ríos, 2004.

Rodríguez Herrera, Esteban. "Estudio crítico a Cecilia Valdés". en *Acerca de Cirilo Villaverde*. Ed. Imeldo Álvarez. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982.
133-181

Rueda, Ana. *Pigmalión y Galatea: Refracciones modernas de un mito*. Madrid: Espiral

- Hispano Americana, 1998.
- Saco, José Antonio. *Ideario reformista*. La Habana: Publicaciones de la Secretaría de Educación, 1935.
- . *Colección de papeles científicos, históricos, políticos y de otros ramos sobre la Isla de Cuba*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963.
- Sánchez-Eppler, Karen. *Touching Liberty: Abolition, Feminism, and the Politics of the Body*. Berkeley, CA: University of California Press, 1993.
- Santí, Enrico Mario “Cecilia Valdés *c’est moi*”. En su *Por una politeratura: Literatura hispanoamericana e imaginación política*. México, DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ediciones del Equilibrista, 1997.
- “La invención de una nación: Cuba en el siglo 19, de Manzano a Martí”. En su *Pensar a José Martí. Notas para un centenario*. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish American-Studies, 1996. 121-136
- . *Ciphers of History: Latin American Readings for a Cultural Age*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Sarduy, Severo. *La simulación*. Madrid: Monte Ávila, 1982
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley, CA: University of California Press, 1991.
- Sosa Rodríguez, Enrique. “Apreciaciones sobre el plan y el método de Cirilo Villaverde para la versión definitiva de *Cecilia Valdés*: su historicismo consciente.” *Acerca de Cirilo Villaverde*. Ed. Imeldo Álvarez. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982. 381-410
- Spivak, Gayatri. *Selected Subaltern studies*. New York: Oxford University Press, 1988.

- Suzarte, J. Q. "Los guajiros". *Colección de artículos: Tipos y costumbres de la isla de Cuba por los mejores autores de este género*. Ilus. Víctor Patricio Landaluze; Ed. Miguel de Villa. La Habana: Miguel de Villa, 1881. 57-104
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston, MA: Beacon Press, 1995.
- U.S. Supreme Court Center. *UNITED STATES V. BHAGAT SINGH THIND*, 261 U. S. 204 (1923).
Online. Internet. <http://supreme.justia.com/us/261/204/case.html>
- Vera León, Antonio. "Juan Francisco Manzano: el estilo bárbaro de la nación".
Hispanamérica. 20.60 (diciembre, 1991). 3-22
- Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés, o la Loma del Ángel*. Ed. Jean Lamore. Madrid: Cátedra, 1992.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Editorial Letras cubanas, 1970.
- . *Cincuenta años de poesía cubana*. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.
- Vizcarrondo, Fortunato. *Dinga y mandinga (1942)*: San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1976.
- Williams, Lorna. *The Representation of Slavery in Cuban Fiction*. Columbia, MO: University of Missouri Press, 1994.

VITA

Luciano E. Cruz Morgado

Birth Data

- August 6, 1969
- La Habana, Cuba

Education

- M.A. in Hispanic Studies, University of Kentucky (May 2004)
- B.A. in Education, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile (May 1998)
- B.A. in Hispanic Linguistics & Literature, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile (May 1996)

Positions

University of Kentucky

- Teaching Assistant, Department of Hispanic Studies, (Fall 2001-Spring 2004)
- Part Time Instructor, Department of Hispanic Studies, (Fall 2004-Spring 2008)

Eastern Kentucky University

- Part Time Faculty, Department of Foreign Languages and Humanities (Spring 2005-Spring 2008)

Bluegrass Community and Technical College

- Adjunct Professor, Department of Spanish (Summer 2005-Fall 2007)

Middlebury College

- Faculty, Department of Foreign Languages (Summer 2003)

Honors

University of Kentucky

- *McCrary Award for Outstanding First-Year Graduate Student (Spring 2003)*
- *Lyman T. Johnson Minority Fellowship (2003-2004)*
- *Graduate School Academic Fellowship, UK, 2002*

Conference Presentations

University of Columbia, New York, NY

April 9, 2006

- Columbia University Graduate Student Conference.
Cruz-Morgado, Luciano E. "Cecilia y Sofía, entre la cegera y la visión."

Latin American Spanish Association (LASA)

- *Anual Conference. Las Vegas, Nevada.* October 14, 2004.

Cruz-Morgado, Luciano E. "Unidad y sentido histórico en *Vista del amanecer en el trópico*".

Publications

- Cruz-Morgado, Luciano E. "Patria y destierro en el poeta José Martí", Article published in the review Quimera. Barcelona, Spain, 2003.
- Cruz-Morgado, Luciano E. "La Trama", Ariel. University of Kentucky, 2002.
- Cruz-Morgado, Luciano E. "Error de Cálculo", Letras 1993. Santiago, Chile, 1997.
- Cruz-Morgado, Luciano E. "La boca" Breves. Santiago, Chile, 1995.

Luciano E. Cruz-Morgado

5/5/2008
